This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

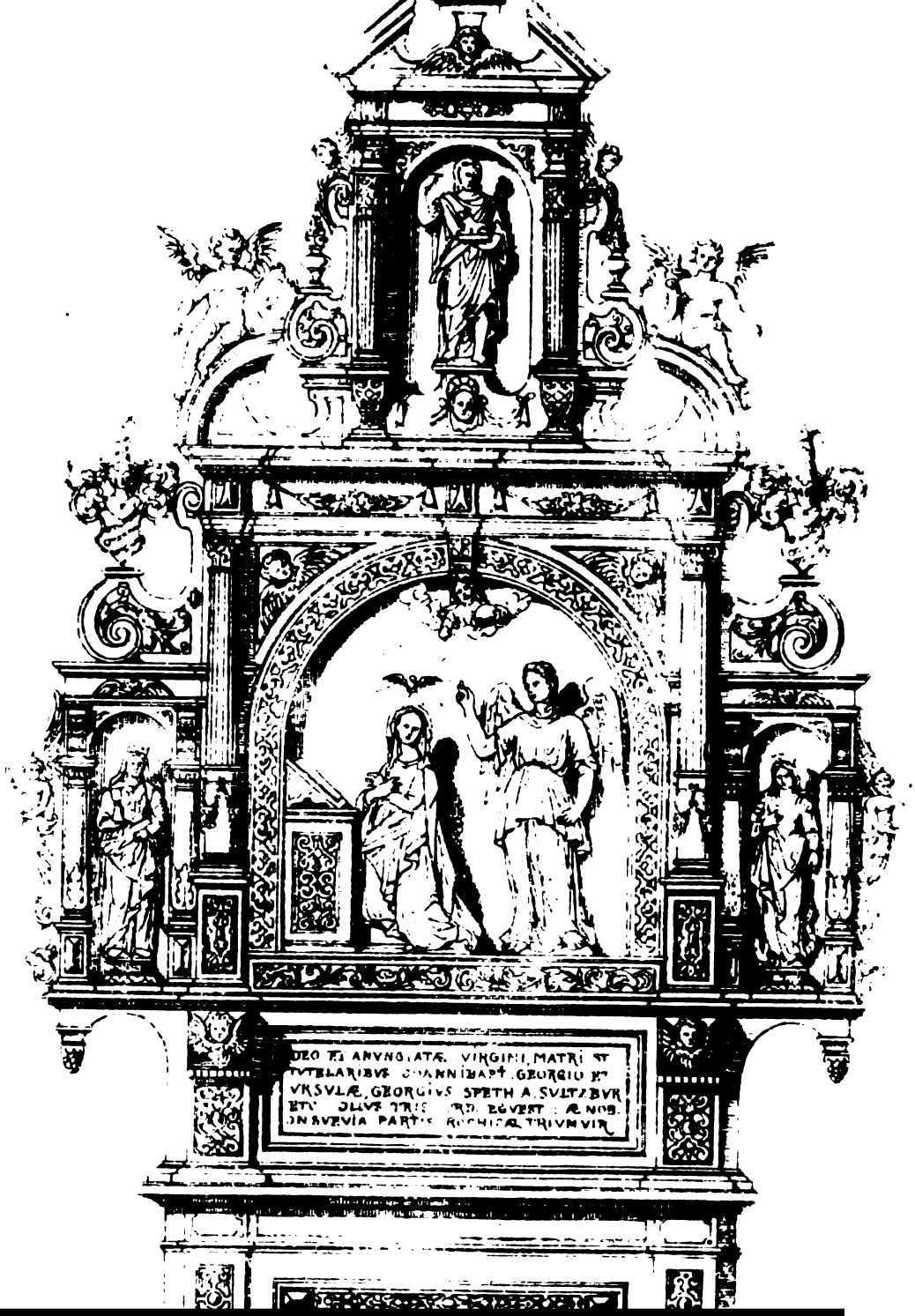
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`



Archive für christliche Kunst

Franz Joseph Schwarz, Paul Wilhelm von Keppler, Eugen Keppler, Heinrich Detzel, Ludwig Baur, Rottenburger ...

Digitized by Google

Digitized by Google

MAA
FLC

Digitized by Google

Archiv für christliche Kunst.

Herausgegeben

von

Professor Dr. Keppler.

VI. Jahrgang.

1888.

Stuttgart.
Verlag des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.
In Kommission der Akt.-Ges. „Deutsches Volksblatt".

Digitized by Google

Digitized by Google

Archiv für christliche Kunst.

Herausgegeben

von

Professor Dr. Keppler.

VI. Jahrgang.

1888.

Stuttgart.
Verlag des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.
In Kommission der Akt.-Ges. „Deutsches Volksblatt".

Digitized by Google

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
589875B
ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS
R 1951 L

Alle Rechte werden vorbehalten.

Digitized by Google

Inhalts-Verzeichnis der einzelnen Nummern.

		Seite
Nr. 1.	Neue Studien über Paramentik. Von Prof. Keppler	1
	Die neue Kirche in Bernsfelden, OA. Mergentheim	2
	Zur Geschichte der Glockeninschriften aus dem Bamberger Land	4
	Literatur	7
Nr. 2.	Grammatik der kirchlichen Baukunst. Von Jos. Prill (Fortsetzung)	9
	Neue Studien über Paramentik (Fortsetzung)	12
	Der Kirchenschatz der alten Reichsstadt Ulm. Von Stadtpfarrverweser Schöninger	14
	Ausstellung kirchlicher Kunstwebereien und Stickereien	18
	Literatur	19
Nr. 3.	Neue Studien über Paramentik (Fortsetzung)	21
	Die Ausstellung kirchlicher Kunstwebereien und Stickereien der Vergangenheit in Crefeld	23
	Die Stadt Lauffen a. N., ihre Heilige und ihre Heiligthümer	28
	Die Reinigung der hl. Gefässe und Geräthschaften. Von Vik. Schnell in Tettnang	31
	Neue gothische Monstranz	32
Nr. 4.	Neue Studien über Paramentik (Fortsetzung)	33
	Die Stadt Lauffen a. N., ihre Heilige und ihre Heiligthümer	35
	Kunstnotiz	38
	Kirchenrestauration	39
	Neue Publikationen	40
Nr. 5.	Neue Studien über Paramentik (Fortsetzung)	41
	Chorschranken, Lettner und Ciborien in Württemberg	43
	Adam und Eva in der christlichen Kunst. Von Pfarrer Detzel	46
	Praktische Rathschläge für Pfarrer bei Kirchenbauten. Von Pfarrer Saupp	50
	Literatur	52
Nr. 6.	Neue Studien über Paramentik (Fortsetzung)	53
	Chorschranken, Lettner und Ciborien in Württemberg (Fortsetzung)	55
	Adam und Eva in der christlichen Kunst (Schluß)	56
	Karl Baumeister	60
	Praktische Rathschläge (Fortsetzung)	62
Nr. 7.	Neue Studien über Paramentik (Schluß)	65
	Chorschranken, Lettner und Ciborien in Württemberg (Schluß)	66
	Die Ruinen des Klosters Herrenalb. Von Stadtpfarrverweser Schöninger	71
	Aus der Münchener Ausstellung	72
Nr. 8.	Die Ruinen des Klosters Herrenalb (Fortsetzung)	73
	Die Vortragkreuze im Landkapitel Ravensburg	75
	Der Bildhauer Jakob Ruß von Ravensburg. Von Pfr. Busl	77
Nr. 9.	Die Ruinen des Klosters Herrenalb (Schluß)	81
	Die Vortragkreuze im Landkapitel Ravensburg (Schluß)	82
	Der Bildhauer Jakob Ruß von Ravensburg (Fortsetzung)	85
	Die General-Versammlung des Kunstvereins	87
Nr. 10.	Deutschlands Riesenthürme. Von Stadtpfarrer E. Keppler	89
	Todtenleuchten	93
	Der Bildhauer Jakob Ruß von Ravensburg (Fortsetzung)	96
Nr. 11.	Rede über die Pflege der christlichen Kunst	97
	Todtenleuchten (Schluß)	101
	Eindrücke von den Münchener Ausstellungen	102
	Der Bildhauer Jakob Ruß von Ravensburg (Fortsetzung)	107
	Nebenaltar im Renaissancestil	108
Nr. 12.	Deutschlands Riesenthürme (Fortsetzung)	109
	Eindrücke von den Münchener Ausstellungen II	111
	Der Bildhauer Jakob Ruß von Ravensburg (Schluß)	114

Digitized by Google

Alphabetisches Sach- und Namen-Register.

Adam und Eva in der christlichen Kunst 46 ff. 56 ff.
Ausstellung, Crefelder 18 f. 23 ff.
Ausstellung, Münchener 72. 102 ff. 111 ff.
Baßgeige 53.
Baumeister, Karl 60 ff.
Bernhardscasel 34.
Bernsfelden, Kirche 2.
Bode, Geschichte der deutschen Plastik 7.
Bonaventura, Lebensbaum 52.
Bönnigheim, Lettner 45.
Borromäuscasel 41.
Bourgey, Kirchenbauwesen in der Pfalz 19.
Casula Nr. 1—7.
Chorschranken, Lettner, Ciborien 43 ff. 55 ff. 66 ff.
Deutschlands Riesenthürme 58 ff. 109 ff.
Dohme, Geschichte der deutschen Baukunst 7.
Ehingen, Renaissancealtar 108.
Eßlingen, Lettner 45.
Führich 40.
Generalversammlung in Sigmaringen 87.
Geschichte der deutschen Kunst 7.
Glockencasel 23.
Glockeninschriften 4.
Gothisches Meßgewand 2.
Grammatik der kirchlichen Baukunst 9.
Herrenalb 71 ff. 73 ff. 81 ff.
Hessigheim, Ciborien 67.
Kirche in Bernsfelden 2.
Kirchenrestauration 39.
Lauffen a. N., dessen Heilige und Heiligthümer 28 ff. 35 ff.
Lichtel, Todtenleuchte 101.
Maulbronn, Chorschranke 45. Ciborien 69.
Michelsberg, Lettner 56 ff.
Monstranz, gothische 32.
Mühlhausen, Ciborien 68.
Platinaholzbrand-Apparat 38.
Poltringen, Todtenleuchte 95.
Praktische Rathschläge für Kirchenbauten 50 ff. 62 ff.
Rede über die Pflege der christlichen Kunst 97.
Reginswind, die heilige 28.
Reinigung kirchlicher Geräthschaften 31.
Renaissancealtar 108.
Riedlingen, Monstranz 32.
Ruß, Jakob 77 ff. 85 ff. 96 ff. 107 f. 114 ff.
Stuttgart, Lettner 55.
Thürme, Deutschlands Riesenthürme 88 ff.
Todtenleuchten 93. 101.
Tübingen, Lettner 55.
Ulm, Kirchenschatz 14.
Waldsee, Todtenleuchte 102.
Villeroy & Boch, Mosaikfabrik 40.
Vortragkreuze des Kapitels Ravensburg 75 ff. 82 ff.
Zeitschrift für christliche Kunst 6.

Beilagen:

1) Die neue Kirche in Bernsfelden.
2) Gothische Monstranz für Riedlingen.
3) Karl Baumeister: der heilige Christophorus.
4) Vortragkreuze aus dem württembergischen Oberland.
5) Renaissancealtar von Ehingen.

Digitized by Google

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Professor Dr. Keppler in Tübingen.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins, für denselben: der Vorstand Professor Dr. Keppler.

Nr. I. Erscheint monatlich einmal. Halbjährl. für M. 2. 05 durch die württemb. (M. 1. 90 im Stuttg. Bestellbezirk), M. 2. 20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, fl. 1. 27 in Oesterreich, Frcs. 3. 40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie gegen Einsendung des Betrags direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblatts" in Stuttgart, Urbansstraße 94, zum Preise von M. 2. 05 halbjährlich. 1888.

Neue Studien über Paramentik.

Von Prof. Keppler.

Die Form der Casula.

Der hier angeschriebene Fragepunkt gehört seit zwei Jahrzehnten fast zu den gemiedenen, und er ist beinahe ein noli me tangere geworden, nachdem ein Erlaß der Rituskongregation im Jahr 1863 den sich daran knüpfenden, mit einiger Hitze geführten Prozeß nicht so fast entschieden, als durch einen kalten Wasserstrahl gedämpft hatte. Jetzt hat sich die Aufregung, welche theilweise früher der Verhandlungen sich bemächtigt hatte, längst gelegt und verkühlt, und es scheint die Zeit gekommen, wo man mit voller Ruhe und Objektivität die Untersuchung wieder aufnehmen kann, aber auch die Zeit, wo man wegen eingerissener grober Mißbräuche sie wieder aufnehmen muß.

Es ist nothwendig, daß wir zur Einleitung einen Ueberblick geben über Anfänge, Verlauf, Richtungen, Ziele und Resultate der früheren, so lebhaften Caselbewegung, und daraus Folgerungen und Rathschläge abziehen für die fernere theoretische und praktische Lösung der wahrlich nicht unwichtigen Frage.

Nachdem um die Mitte unseres Jahrhunderts durch den regeren kirchlichen Sinn auch das Auge für kirchliche Kunstschönheit und für Erkenntniß der Geschmacksverirrungen, mit denen die unmittelbare Vorzeit die Gotteshäuser angefüllt hatte, wieder erhellt und verschärft worden war, wandte sich der neu erwachte Kunsteifer namentlich auch der Paramentik zu. Auf diesem ganzen Gebiet rief aber nichts so sehr nach Hilfe und Erlösung, wie das Meßgewand. Denn kein kirchliches Gewandstück hatte so schwer unter dem Ungeschmack und der Profanationswut der wilden Zopfzeit gelitten, wie dieses ehrwürdigste Kleid des Priesters. War es doch durch eine letzte, radikale Reduktion seiner Maße aus einem Gewandstück fast könnte man sagen ein Möbelstück geworden, ein brettsteifer Kasten, zwischen dessen zwei Wände der Priester gesteckt wurde, und der nach der Gestalt seiner Vorderseite von Welby Pugin, dem großen Restaurator der kirchlichen Kunst in England, den seitdem üblichen Namen „Baßgeige" erhielt.

Die damaligen Vorkämpfer der kirchlichen Kunst unternahmen nun mit aller Energie den Feldzug gegen dieses Monstrum unter den Paramenten. Namentlich setzte der „Kirchenschmuck" von seinen ersten Jahrgängen an ihm scharf und unablässig zu.[1]) Es genügte die Aufdeckung des unlautern Ursprungs und der ästhetisch und liturgisch horrenden Form der Baßgeige, um mit Ausnahme weniger, welchen für die Kirche alles gut genug schien, und welche absolut dem phlegmatischen Konservatismus huldigten, alle von der Nothwendigkeit zu überzeugen, eine andere Form des hl. Gewandes wieder einzuführen. Aber welche? Die Frage hieng mit der weiteren zusammen, ob die Entwicklung

[1]) Die Hauptartikel sind folgende: Jahrgg. 1857 Heft 5 S. 70 ff.; 1858 Heft 10 S. 59 ff.; 1859 Heft 4 S. 49 ff.; 1863 Heft 3 S. 65 ff.; 1863 Heft 4 S. 97 ff.; 1868 Heft 4 S. 40 ff. — Zur Literatur ist hauptsächlich anzumerken: Bock, Geschichte der liturgischen Gewänder; Gavantus, Append. ad rubrias Missale; S. Carolus Borromaeus, Instructio Fabr. et Supellect. eccl. (acta eccl. Mediolan. p. IV. l. 2); Kraus, Realencykl. Art. Kleidung; Die Herstellung und Ausstattung der Kirchen nach den Beschlüssen des Prager Provinzialkonzils vom Jahre 1860, Prag 1864; Thalhofer, Handbuch der katholischen Liturgik I. Bd. 2. Abth. Freiburg 1887 S. 858 ff. Letzteres Werk konnte ich für die folgende Arbeit eben noch benützen; dagegen standen mir Thalhofers Artikel über die Wandlungen der Caselform im Augsbg. Pastoralblatt 1860 leider nicht zu Gebot.

Digitized by Google

der Caselform erst im 18. und 19. Jahrhundert in die Irre gegangen, oder ob sie schon seit dem 16. Jahrhundert auf falschen Bahnen sich bewegt habe; ob man zur Gewinnung der rechten Form wieder auf das 16. oder 12. Jahrhundert zurückgreifen müsse. In Beantwortung dieser Fragen theilten sich auch die im Prinzip einigen Gegner der Baßgeige in verschiedene Klassen. Die einen wollten, daß man der ziemlich zurückgeschnittenen, unten rund auslaufenden Form des Meßgewandes, aus welcher das Ungetüm der Baßgeige erst sich herausgebildet hatte, und welche in Italien seit ca. 2 Jahrhunderten herrschte, auch bei uns neben der Baßgeige sich noch erhalten hatte, Gnade angedeihen lasse; andere befürworteten die Form des 16. Jahrhunderts und fanden ein weiteres Zurückgreifen allzu archaistisch; andere, und ihnen stimmte der „Kirchenschmuck" bei, verlangten unbedingt Wiederaufnahme nicht zwar der ältesten Glockenform der Casula, aber der Form des 11. bis 12. Jahrhunderts, welche an den Seiten nur wenig ausgeschnitten noch den ganzen Körper und die Arme deckt.

In der Zeit bewegter Controverse kam nun auch der seltsame, unglückliche Name „gothisches Meßgewand" auf, mit welchem man die alte Caselform, namentlich die von größeren Dimensionen belegte. Ob der Name zur Diskreditirung dieser Form erfunden wurde, ob er bloß dem Mißverständniß seinen Ursprung verdankt, als ob gerade in der Zeit der Gothik diese Form aufgekommen und im Brauch gewesen, ob verdrehte Kunstaugen wirklich „Gothik" in der betreffenden Form sahen — denn um die Form, den Schnitt handelt es sich, nicht um die so oder so stilisirten Ornamente —, ob man ihr den Namen gab, weil ihre Befürworter zugleich Freunde der Gothik waren, konnte ich nicht mehr herausbringen. Thatsache ist, daß man beim Schnitt des Meßgewands nicht von gothischem oder romanischem Stil reden kann, sowenig als von einem gothischen Glockenseil oder einem romanischen Humerale oder Birett, daß die alte, nicht gesteifte, faltenreiche Casula weder der Zeit noch den Ländern nach irgendwie in Beziehung steht zu den Zeiten des gothischen Stils oder der örtlichen Ausbreitung desselben, daß daher der Name gothische, wie nicht weniger der Name deutsche Casel historisch und stilistisch unsinnig ist. Aber Thatsache ist auch, daß jener Name in den Verhandlungen über die Normalform des Meßgewandes viele Verwirrung angerichtet hat. Es heftete sich in der That an den Namen, und damit an die Bestrebungen zur Wiederherstellung jener alten Form der Verdacht nationalkirchlicher Tendenzen, und jenseits der Alpen, wo die Baßgeige nie Eingang gefunden hatte und man daher nicht wußte, gegen welche Mißgestalt jene Bestrebungen Front machten, glaubte man vielfach, man habe es hier mit separatistischen Reformbewegungen zu thun und es wolle etwas spezifisch Deutsches gegen den allgemein kirchlichen und römischen Usus portirt und gehalten werden.

(Fortsetzung folgt.)

Die neue Kirche in Bernsfelden OA. Mergentheim.

Ein Blick auf den Situationsplan unserer Beilage orientirt am raschesten über die Kirchenbaufrage in dieser Gemeinde und über die Art, in welcher sie gelöst wurde. Das schwarz schraffirte Oblongum, dem ein kleineres, durch Thurm und Sakristei gebildetes sich vorlegt, ist die alte Kirche. Sie hatte, wie hunderte von alten Kirchen unseres Landes, einen noch aus der romanischen Zeit stammenden Thurmchor, d. h. das kreuzgewölbte Untergeschoß des Thurmes bildete den Chor; nur selten sind diese Thurmchöre würdige und entsprechende Räume; sie können dies nur sein, wenn der Thurm, wie dies manchmal der Fall ist, einen sehr massigen, theilweise aus dem Viereck ins Oblongum erbreiterten Körper erhielt. In Bernsfelden glich der kleine Raum, den der Thurm dem Chore bieten konnte, schon mehr einem Keller. Das Langhaus war aus späterer Zeit. Die Lichtlänge der ganzen Kirche, einschließlich des Chors betrug 16,0 Meter, die Breite 7,30 Meter, die Höhe des Schiffs 7,0 Meter. Der spärliche Kirchenraum konnte für die allmählig auf 286 Seelen (192 Erwachsene, 94 Kinder, darunter 50 schulpflichtige) angewachsene Gemeinde natürlich nicht mehr ausreichen.

Digitized by Google

Für einen Neubau stand im Jahre 1886 eine Summe von 60 000 M. zur Verfügung.

Unter Zugrundlegung dieser Summe war zunächst ein Projekt mit schlichter einschiffiger Anlage des Langhauses und einem gerade abschließenden Chor ausgearbeitet und vorgelegt worden. Das Projekt war der Gemeinde zu einfach; in rühmlicher Opferwilligkeit und von einem lobenswerthen Stolze erfüllt bot sie alsbald den für eine reichere Anlage nothwendigen Zuschuß an; die Wünsche, welche sie nunmehr äußern durfte und äußerte, bezogen sich hauptsächlich auf einen polygonen Chorabschluß, auf Stellung des Thurms seitlich vom Chor und auf eine dreischiffige Anlage des Langhauses; in letzterem Betreff wurde aber der Wunsch näher dahin formulirt, daß die beiden Seitenschiffe bloß als Seitengänge (für den Verkehr in der Kirche und besonders für Prozessionen) veranlagt werden möchten, also nur in der hiefür nöthigen Breite, und ohne daß auf Stuhlanlagen in diesen Räumen reflektirt werde.

Unter Beachtung dieser Wünsche und unter Zugrundlegung einer Bausumme von ca. 76 000 M. wurde das zweite Projekt entworfen, welches den Beifall der Gemeinde und die Gutheißung des Bischöflichen Ordinariats fand. Der Situationsplan zeigt, daß der Länge des Neubaus durch zwei Straßen unübersteigliche Grenzen gezogen waren; demgemäß mußte auf größere Breitenanlage Bedacht genommen werden. Als Baustil empfahl sich der frühgothische, und es wurde auch hier der Nachdruck nicht auf Häufung der Zierglieder und Ornamente gelegt, sondern auf tüchtige und richtige Verhältnisse, welche mehr als ausschweifende Ornamentik die Würde, die Kraft und den Adel des Stils zur Wirkung kommen lassen. Der Chor erhielt ein Kreuzgewölbe, dessen Rippen von Wanddiensten getragen werden; vier große zweitheilige Fenster mit schlichtem frühgothischen Maßwerk erhellen ihn; nördlich flankirt ihn der Thurm, südlich die geräumige Sakristei. Die Wandflucht des Langhauses erhielt außer dem kräftigen Dachgesims, den oben mit Stirnbögen eingefaßten maßwerklosen Fenstern, einem das Portal umrahmenden Gurtgesims und einem einfach, aber kräftig profilirten Seitenportal weiter keine Gliederung oder Dekoration. Die Westfaçade erhält eine kräftige Gliederung dadurch, daß das Mittelschiff, durch zwei Streben flankirt, etwas über die Nebenschiffe hervortritt; so gibt sich an ihr in wirkungsvoller Weise die innere Anlage kund. Das dreifach abgetreppte Portal krönt ein Giebel mit Schlußblume; über ihm erhebt sich eine größere Fensteranlage, welche das obere Gurtgesims umzieht; zu Gunsten der Orgel sind jedoch die beiden Fenster als Blenden behandelt und nur zwei Rundfenster offen gelassen.

Interessant ist die Behandlung der Seitengänge. Dieselben sind in der Weise überwölbt, daß in jeder Travée über die ganze Breite des Seitenschiffs hin ein der Wölbung des Arkadenbogens folgendes Spitzbogentonnengewölbe geführt ist; diese Gewölbe ruhen auf Spitzbögchen auf, welche sich zwischen Pfeiler und Außenwand einspannen. Durch diese Art der Einwölbung erzielt sich eine bedeutende architektonische Wirkung und durch die Spitzbögen der beiden Laufgänge öffnen sich hübsche perspektivische Durchblicke und Ansichten.

Die Dimensionen des Neubaus sind folgende:

Gesammtlichtlänge . . .	30,23	m
„ breite . . .	13,40	„
Schiffhöhe bis zur Decke .	11,40	„
Schiffweite (ohne Gänge und Pfeiler)	9,40	„
Seitliche Gangbreite . .	1,30	„
Schifflichtlänge	21,00	„
Chorlichtlänge	8,45	„
„ weite	6,20	„
Chorhöhe bis zum Scheitel des Gewölbs	10,20	„
Thurmhöhe bis zum Hauptgesims	24,50	„
Thurmhöhe bis zur Spitze	40,00	„
Querschnitt im Geviert . .	5,40	„
Ueberbaute Fläche . . .	464	□ m
Kubikinhalt des Raums bis zur Oberkante aller Hauptgesimse	3060	□ m

Die neue Kirche bietet Raum für 275 Erwachsene im Schiff, für 8 im Chor, für 17 Sänger auf der Orgelempore, zusammen für 300 Erwachsene, ferner für

Digitized by Google

60 Kinder im Schiff. Im Fall eines weiteren Anwachsens der Gemeinde finden weitere 40—50 Personen auf der Empore, weitere 10—12 Knaben im Chor Platz.

Die Baukosten betragen rund 76 000 Mark sammt der inneren Einrichtung; ohne die letztere 67 000 M.; für die Einrichtung sind vorgesehen 7000 M., für Dekoration 2000 M., zusammen 9000 M. Darnach berechnen sich die Kosten auf den Quadratmeter und auf die Person wie folgt:

1 □m überbauter Fläche bei 76 000 M.	M. 164
1 □m überbauter Fläche bei 67 000 M.	„ 144
1 cbm körperlichen Rauminhalts	„ 24,80
Kosten für einen Kirchgänger rund	„ 190
Kosten für 1 cbm Mauerwerk unter dem Hauptgesims des Schiffs	„ 12
Kosten für 1 cbm über dem Hauptgesims	„ 15
Kosten für 1 cbm Steinhauerarbeit durchschnittlich . .	„ 76,20

Als Material wurde verwendet Muschelkalkstein; außen und innen ist Verputz vorgesehen. Für die Steinhauerarbeiten kommt zur Verwendung rother Sandstein von Werbach bei Tauberbischofsheim. Die Kirche ist unter Dach und soll im August 1888 bezogen werden. Die Pläne sind von Architekt Cades in Stuttgart, welchem auch die Oberleitung des Baues obliegt; Bauführer ist Werkmeister Batzill von Neuhausen.

Zur Geschichte der Glockeninschriften aus dem Bamberger Land.

Von Prof. H. Weber.

(Schluß.)

† 1700 ist diese glocken von den Kirchen mitteln gemacht worden und war damals Hr. Doctor Johann Ernst Schubert Vic. Gen. Dechant bey S. Jacob. (Pfarrverweser bey S. Martin.) Johann Conrad Roth hat mich gegossen in Vorcheim. Vesperbild. Die Zwölfuhrglocke in der alten St. Martinskirche zu B.

Diese Glocke wurde 1803 umgegossen, trägt das kurpfalzbayerische Wappen und die Aufschrift: Auspiciis Maximiliani Josephi utriusque Bavariae, Palatinatus, Franconiae et Montium (Berg) Ducis, Patriae Patris, cui faustum regimen et nominis decus sempiternum, dies felices, prospera omnia. MDCCCIII. Fusa a Georgio Keller Bambergae. Ao 1803.

† Anno 1700 ist diese glocken von den Kirchen mitteln gemacht worden und war damals Herr Doctor Johann Ernst Schubert Vic. Gen., Dechant bey S. Jacob, Pfarrverweser bey S. Martin. † Herr Burgermeister Johann Jacob Zuber Stiftungspfleger. Herr Burgermeister (und) Obereinnahmszahlmeister Johann Georg Wagner Fabrikpfleger. S. Otto Bischoff. S. Martinus Bischoff Patron allda. S. Maria Hülff. Durch das Feuer bin ich geflossen. Johann Conrath Roth hat mich gegossen in Vorcheim. Hl. Otto. Hl. Martin als Bischof, neben ihm eine kniende Gestalt. Mariä Hilf als Brustbild. Wappen des Fürstbischofs Lothar Franz von Schönborn. In der selben St. Martinskirche zu B.

† 1700. Herr Burgermeister Johann Jacob Zuber Stifungspfleger. Johann Georg Wagner Fabrikpfleger, Burgermeister und Obereinnamszahlmeister. Johann Conradh Rodh had mich gegossen in Vorcheim. Vesperbild. In St. Martin zu B.

† Zu Ehren der allerseligsten Jungfrau Maria und S. Stephanum ist diese glocke nach Birnbaum gm. 1710. Adam Hofmann Burger und Büttner zu Bamberg. Andres Kotschenreuter in Birnbaum. Beede Guthäter. Johann Keller goss mich in Bamberg. Auf der einen Seite das Bild der hl. Jungfrau, auf der anderen der hl. Stephanus. Pfarrkirche zu Birnbaum.

† Ego homines ad orandum vocando et tonitrua sonitu meo dissipando destructa et sub cura ecclesiae antistitum Reverendissimi Praenobilis et perquam Gratiosi Domini Hartmanni a Rothenhan Imperialis Ecclesiae Bambergensis et Cathedralis Herbipolensis (Würzburg) Canonici Capitularis et templi hujus parochi et plurimum Reverendi praenobilis et eximii Domini Galli Henrici Bauer ab Heppenstein Imperialis Ecclesiae Collegiatae ad S. Stephanum Decani et Proparochi nec non admodum RR. DD. Sacellanorum D. Nicol. Georg. Haller et D. Oswaldi Grasser sicut et Dominis Senatoribus Ecclesiae administrat. D. Ioann. Nicol. Kroner et D. Georg. Francisc. Boxberger. A Ioanne Keller noviter refusa fui. Anno quo InnoCentIVs DeCIMVs tertIVs trIennIo papa pIe obIIt. (1724.) Johannes Evangelista mit der Umschrift: Cum tua cura Ecclesiae procura cuncta necessaria. Maria als Himmelskönigin mit dem göttlichen Kind: Sub tuo praesidio nos omnes servato. St. Johannesglocke in der Oberenpfarre zu B. (Diese Glocken hat der Centner umzugießen gekostet 5 Gulden, und hat im Gewicht 1295 Pfd., macht dann die Summe 154 fl. 34 kr., und ist diese Glocken, weilen selbe (abermals) zersprungen, den 3. Julii 1780 umzugiessen herabgelassen worden.)

† Franz Georg Faust von Stromberg, Cantor und Jubilaeus. Dessen Wappen und ein Vesperbild. Kirche der Englischen Fräulein zu B. (1726.)

† Goss mich Christian Victor Herold in Nürnberg Anno 1757. J. F. S. (protest.) Pfarrer in Pommersfelden.

† Hugo Damian Erwein Comes de Schönborn. Johann Keller 1784. Kirche in Pommersfelden.

Digitized by Google

† Johann Martinus Kailing pro tempore parochus in Reundorf. 1790. Georg Michael Keller zu Bamberg goss mich. Kirche in Reundorf.
† Bitt für uns hl. Aegidius. Mein Engel ist bey euch. Baruch. 6. v. 6. D. Ioannes Neubauer p. t. parochus. Keller gos uns zu Bamberg. Pfarrkirche zu Amlingstadt.
† Johann Joseph Heinrich Ernst Domcapitular zu Bamberg und Würzburg, Kaiserlicher Kammerherr. Carl Philipp, Vicedom zu Würzburg, Freyherrn zu Würzburg. Wappen der von Würzburgischen Familie. G. M. Keller gos uns zu Bamberg. 1796.
† eine zweite und
† eine dritte mit denselben Inschriften zu Mitwitz.

VIII. Bild eines Heiligen mit Angabe des Gießers oder der Zeit.

† Anno 1613 T(obias) R(eisinger in Forchheim) goss mich. Bild der hl. Katharina. Glocke auf dem Schulgebäude der Jesuiten (Aula) in B.
† Mutter Gottes mit dem Jesukind, links der hl. Otto, rechts ein knieender Abt. Hans Pfeffer in Nurnberg goss mich. Anno 1614. Michelsberg in B.
† Hl. Antonius. Durch das Feuer bin ich gemachd (geflossen?) Conrad Roth hat mich gegossen in Vorcheimb. 1699. Ehemalige Franziskanerkirche in B.
† Mariä Hilf-Bild auf dem Halbmond. Johann Conrat Roth gos mich in Vorcheim 1718. St. Jakobskirche in B.
† Hl. Katharina. Joachimus Keller goss mich in Bamberg 1775. St. Katharinenspital in B.
† Hl. Jungfrau mit dem Jesukind. Gegossen von Joachim Keller zu Bamberg 1758. Pfarrkirche in Schlüsselau.
† Mariä Hilf-Bild. Joachimus Keller me fudit Bamberga 1769. Kirchhof-Kapelle in B.
† Hl. Andreas mit dem Kreuz. Joachimus Keller me fudit Bambergae 1785. Pfarrkirche in Lahm.

IX. Profane Inschriften: nur Gießer resp. Zeit.

† Me fecit HAVKIPV (?) St. Gangolf in B.
† Hoc opus per manus Magistri Pauli Trost (Werkmeister in Nürnberg) S. Jacobi. Anno Dom. 1436 cusum (fusum?) est. Pfarrkirche in Ueßlfeld.
† Anno Domini 1536. St. Sebastianskapelle in B.
† Christophorus Heider Fusor Hilberhausen (Hildburghausen) 1572. Pfarrkirche in Birnbaum.
† Goss mich Johann Balthasar Herold in Nurnberg. Anno 1694. Ehemalige St. Johanneskapelle auf dem Stephansberg in B.
† Johann Keller goss mich. St. Martin in Bamberg. (Um das Jahr 1720.)
† Wie die alte sunge, so zwizeret die junge. 1768. Die Inschrift nimmt Bezug auf eine größere Glocke, welche in demselben Jahre von Joachim Keller zu Bamberg für Burgwindheim gegossen wurde.
† 1626 facta, 1788 fracta, eodem refecta a Joachimo Keller fusore Bambergensi. Burgwindheim.

Durch diese Glockeninschriften gewinnen wir zugleich Kenntniß von einer Reihe von Glockengießern, von welchen Böckeler, welcher in seiner Glockenkunde (Aachen 1882) S. 16—72 außer der von 1410—1761 in Aachen thätigen Familie von Trier nicht weniger als 271 beurkundete Gießer aufführt, keinen einzigen kennt. Auch Otte, welcher auf S. 180—218 Hunderte von Glockengießern aufzählt, kennt von den Nachstehenden nur drei.

In Nürnberg.

Magister Paulus Trost, Werkmeister in N. St. Jacobi 1436; d. h. wohl, er hatte zugleich die Bauaufsicht an der St. Jacobskirche.
Hans Glockengieser 1557 (nach Otte † 1589).
Christoph Glockengieser, ohne Jahrzahl 2; 1569. 1572. 1588. 1589 (nach Otte † 1594).
Christoph Franz Glockengieser 1596.
Hans Pfeffer 1615. 1614 (fünf Glocken).
Johann Balthasar Herold 1694.
Michael Victor Herold 1756.
Christian Victor Herold 1757, vielleicht identisch mit dem vorausgehenden. Die Firma Herold bestand noch bis in die dreißiger Jahre dieses Jahrhunderts.

Forchheim.

T(obias) R(eisinger) 1613.
Hans Kopp 1616. 1623. 1628. 1644.
Hans Heinrich Gleustorf 1659 (zwei).
Joseph Etzel 1665. 1667 (zwei). 1683. 1689.
Johann Conrad Roth 1695. 1697. 1699. 1700 (zwei). 1711. 1716. 1718 (drei). 1722.

Daß Forchheim frühzeitiger als Bamberg und so viele Glockengießer gehabt, wird sich daraus erklären, daß es eine starke Festung gewesen war. Die genannten Persönlichkeiten sind ihrem eigentlichen Beruf nach wohl Stückgießer gewesen.

Hildburghausen.

Christophorus Heider fusor. 1572.[9])

Kronach.

Andreas Limmer 1644.

Nördlingen.

Christoph Roth 1655.

Bamberg.

Ignaz Hann 1710. 1715. 1736?
Johann Keller 1716 (fünf). 1718. 1724. 1726 (zwei).
Johann Ignaz Hohn (auch Höhn) 1733 (drei). 1734. 1735 (zwei). 1736.
Joachim Keller 1755. 1758 (zwei). 1761. 1763. 1768 (zwei). 1769. 1773 (zwei; eine von ihnen ist mit Joachim Martin Keller bezeichnet — jedenfalls dieselbe Persönlichkeit). 1780. 1784. 1785. 1788.
Georg Michael Keller 1790. 1796.

Im Jahre 1835 gieng dessen „Fürstbischöfliche Stück- und Glockengießerei" durch Kauf an Johann Paul Lotter über. Seit 1871 wird sie von dessen Söhnen David und Leonhard unter der alten Firma J. P. Lotter fortgeführt; in den 51 Jahren ihres Bestandes hat diese Firma nicht weniger als 561 Glocken geliefert, die größte 60 Zentner schwer.

Monogramme und Sigla.

† TAIAISLA 1324. Carmelitenkirche zu Bamberg.
† G. M. H. K. I. F. H. 1619. St. Stephan in Bamberg, wohl: Goss mich Hans Kopp in Forchheim.

[9]) Nach Otte goß dieser mit Paul Heider 1561 eine Glocke in Christes (Schleusingen).

Digitized by Google

† Me fecit HAUKIPV. St. Gangolf in B.
† FBRP 1567. Jesuitenkirche in B.
† TR 1613. Schulglocke in B. (siehe bei Forchheim).
† MCf 1351. Burgebrach, vielleicht Magister Conradus, etwa derselbe, welcher eine andere Glocke daselbst zeichnet:
† M. G † C. V. N. R. A. D. V. S.

Aus Obigem ergeben sich für das Bamberger Gebiet folgende Erfahrungssätze.

1. Je älter die Glocken, desto kürzer und einfacher die Inschriften. Die langathmigen Inschriften beginnen in unserem Gebiet erst mit dem Anfang des 17. Jahrhunderts, während Böckeler eine sehr umfangreiche aus Hagenau schon aus dem Jahre 1268, andere aus dem 14. und 15. Jahrhundert anführt.

2. Die nähere Bestimmung der Zeit durch Aufführung von Personen findet sich vereinzelt schon 1311, wird häufiger am Ende des 16. Jahrhunderts.

3. Die ältesten Glocken haben keine oder keine klar erkennbare Angabe des Gießers. Erst seit der Mitte des 16. Jahrhunderts wird dieselbe stereotyp.

4. Die Stifter finden sich von der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts an erwähnt.

5. Eine ganz profane Inschrift findet sich vereinzelt 1436, häufiger seit der Mitte des 16. Jahrhunderts.

6. Nach den Patronen benannte Glocken finden sich nur 17; bei vielen ist der Zweck angegeben: Ave Maria-, Meß-, Vigilglocke, Schlafglocke (bei Collegiatstiften jene Glocke, welche das Zeichen gab, wann die Domicellarherren in ihrer Wohnung sein mußten), Wetterglocke; einige sind nach der alten bekannten Sage die „Silberne Glocke" genannt, mehrere heißen einfach die große, mittlere und kleine.

Daraus mögen nachstehende Folgerungen und Grundsätze abgeleitet werden.

1. Das Normale ist, auf die Glocke einen einfachen kurzen Spruch zu setzen, zu Ehren des Patrons der Glocke oder in Beziehung auf die Bestimmung derselben. Der Patron wird passend durch ein Bildwerk ausgedrückt.

2. Jahrzahl und Name des Gießers kann beibehalten werden; es entspricht dem Monogramm des Malers und dem Steinmetzzeichen an den gothischen Bauten.

3. Wenn die Glocke ganz aus Mitteln eines Privatwohlthäters beschafft wird, kann auf Wunsch auch dessen Name beigefügt werden. Es entspricht der auch anderweit gebräuchlichen Dokumentirung der Lösung eines Gelübdes.

4. Den Namen des Papstes und des Bischofs beizusetzen, ist überflüssig, da dieselben durch die Jahrzahl leicht erkennbar sind.

5. Den Namen des Pfarrers, der Kirchenverwaltungsmitglieder ꝛc. beizusetzen, ist sicher unstatthaft. Der amtliche Beschluß, aus Kirchenmitteln die Glocke herstellen zu lassen, begründet keinen Anspruch, daß diese Namen in so feierlicher Weise verewigt werden.

Die neue „Zeitschrift für christliche Kunst".

Seit vielen Jahren wurde in den verschiedensten Kreisen ein zeitgemäß erweiterter Ersatz für das eingegangene Baudri-van Endertsche „Organ für christliche Kunst" herbeigewünscht. Die General-Versammlung deutscher Katholiken sprach sich wiederholt, zuletzt in Breslau, für Gründung einer neuen derartigen Zeitschrift aus und beauftragte Freiherrn Dr. von Heereman, sich in Betreff dieser Angelegenheit mit andern Kunstgelehrten und Kunstfreunden in Verbindung zu setzen. Auf dessen Einladung tagte eine zahlreich besuchte Versammlung von Interessenten am 12. Juli d. J. in Bonn. Dieselbe beschloß die Gründung einer Vereinigung zur Förderung einer Zeitschrift für christliche Kunst, bei welcher die Mitgliedschaft durch Zahlung eines Patronat-Scheines (50 Mark) erworben wird, stellte ein Programm für die Zeitschrift auf und wählte behufs Weiterführung der Angelegenheit ein provisorisches Komite, bestehend unter Freiherrn v. Heeremans Vorsitz aus den Herren Rektor Aldenkirchen (Viersen), Ph. Freiherr v. Boeselager (Bonn), Oberbürgermeister a. D. Kaufmann (Bonn) Dompräbendat Dr. Schneider (Mainz), Domkapitular Schnütgen (Köln), J. van Vleuten (Bonn). Nachdem die letzte Generalversammlung der Katholiken in Trier den ihr mitgeteilten Auffassungen des provisorischen Komites unbedingt zugestimmt und die entsprechende Förderung dieser Angelegenheit den Katholiken aufs wärmste empfohlen hatte, erfolgte bald die Zeichnung von Patronatscheinen in großer Zahl. Die Besitzer der letztern traten am 11. November in Bonn mit dem provisorischen Komite zu einer Generalversammlung zusammen, auf welcher die Statuten der „Vereinigung", welche ihren Sitz in Bonn hat, genehmigt und ein definitiver Vorstand gewählt wurde. Zu demselben gehören außer den obengenannten sieben Mitgliedern des provisorischen Komites noch folgende Herren: Dompropst Dr. Berlage (Köln), René Boch (Mettlach), Graf Droste Erbdroste (Münster), Freiherr von und zu Franckenstein (Schloß Ullstadt), Regens Prof. Dr. Hipler (Braunsberg), Domkapitular Dr. Jakob (Regensburg), Dompropst Dr. Kayser (Breslau), Prof. Dr. Keppler (Tübingen), Prof. Kotthoff (Paderborn), Prof. Dr. F. X. Kraus (Freiburg), Geistlicher Rat Münzenberger (Frankfurt a. M.), Rechtsanwalt Dr. Porsch (Breslau), Pfarrer Schultz (Aachen), Dr. Sträter (Aachen), Domkapitular Straub (Straßburg), Fabrikbesitzer Wiskott (Breslau). Zum Vorsitzenden wurde Freiherr v. Heereman, als dessen Stellvertreter Herr Oberbürgermeister Kaufmann, als

Digitized by Google

Kassierer Herr van Vleuten und außerdem ein geschäftsführender Ausschuß gewählt, zu welchem außer den Mitgliedern des frühern provisorischen Komites noch die Herren Kotthoff und Schultz gehören. Da in allen beteiligten Kreisen ein lebhaftes Interesse für die neue Zeitschrift zu Tage getreten ist, und Herr Domkapitular Schnütgen die einstimmig auf ihn gefallene Wahl als Redakteur derselben angenommen hat, so steht zu hoffen, daß die nunmehr in besten Händen ruhende Zeitschrift in würdigster Weise die Interessen der christlichen Kunst vertreten und diese selbst fördern werde. Demnächst soll der Vertrag mit einem Verleger abgeschlossen und, wenn irgend thunlich, am 1. April k. J. das erste Heft der „Zeitschrift für christliche Kunst" ausgegeben werden. Möge dieselbe bei kunstübenden wie kunstliebenden Laien und namentlich beim Klerus Deutschlands regster Unterstützung sich erfreuen!

Literatur.

Geschichte der deutschen Kunst von R. Dohme, W. Bode, H. Janitschek, F. Lippmann, J. v. Falke. Mit Text-Illustrationen, Tafeln und Farbendrucken. Berlin, Grote'scher Verlag 1885—87. Band I: Geschichte der deutschen Baukunst von Dr. Rob. Dohme. 444 S. Mk. 22.50; Band II: Geschichte der deutschen Plastik von Dr. Wilh. Bode. 257 S. Mk. 14.—.

Ein Werk über deutsche Kunst, welches sich mit den schönsten französischen Leistungen dieser Art messen kann, selbst ein Kunstwerk in seiner ganzen Ausstattung, namentlich in der Fülle, Neuheit und trefflichen Auswahl seiner herrlichen Holzschnitte und chromo-lithographischen Abbildungen, die ebenso dem Bedürfnisse des Fachmannes wie dem Interesse eines größeren Publikums entsprechen. Die frühesten, noch unselbständigen Schritte der Baukunst auf deutschem Boden, „da Karl d. Gr. in Aachen die Bautheile direkt aus Italien entnahm, da die Meister von Fulda, Quedlinburg, Essen, Lorsch bald mehr, bald weniger geschickt das jonische Kapitäl nachahmten"; das allmählige Werden der romanischen kreuzförmigen, flachgedeckten Basilika im 11. Jahrhundert; dann die im Lauf des 12. Jahrhunderts siegende vollständige Ueberwölbung aller Theile der Kirche und hiemit zusammenhängend der feste Zusammenschluß des ganzen Gebäudes zu einem einfachen, klar disponirten, aus der Deckenkonstruktion bedingten Ganzen; die große, unabhängige Entwicklung des deutschen romanischen Stils, die in der ersten Hohenstaufenzeit ihre Höhe erreicht; das gegen Ende des 12. Jahrhunderts beginnende Eindringen fremder Formen, namentlich des Spitzbogens, Formen, die sich zuerst als zersetzendes Element innerhalb des festen Gefüges des alten Formenapparats, nach und nach aber als fruchtbare Samenkörner eines neuen Stils erwiesen; das selbständige Ausreifen dieses Stils auf deutschem Boden; die Fruchtbarkeit der deutschen Gothik an großartigen Werken; aber auch die darauf folgende Periode der Ueberreife und des allmähligen Erstarrens; auf den Trümmern des Alten das Erblühen der deutschen Renaissance, „wie sie von der jugendlichen Ueberfülle der Frühzeit mit ihrer Freude am vegetabilen Ornament zur Hochrenaissance übergeht, die zwar wohlbekannt mit den antiken Ordnungen, doch ihr eigenes willkürliches Dekorationsspiel naiv mit diesen mischt und endlich theils in's Barocke, theils in's Nüchterne abschweift"; endlich die Wiederaufnahme des durch den 30jährigen Krieg entzwei gerissenen Fadens im Rokokostil, der, obwohl eine Entartung der Renaissance, doch eine Fülle großartiger Klosterbauten, Kathedralen, Pfarr- und Stiftskirchen in's Leben setzte von der Mitte des 17. bis in die dreißiger Jahre des 18. Jahrhunderts: — diese ganze vielgestaltige Entwicklung mit allen ihren Entwicklungsmomenten läßt der Verfasser an uns vorüberziehen, oder besser, vor unseren Blicken wieder aufleben mit einer solchen Gründlichkeit und doch Lebendigkeit und Gemeinverständlichkeit, daß uns über das Wesen und Werden der verschiedenen Kunstdenkmale ganz neue Lichter aufgehen. Während man sonst in Kunstgeschichten oft vor Bäumen den Wald nicht sieht, finden sich hier die zahllosen Einzelheiten so glücklich gruppirt und in ihrem ursächlichen und geschichtlichen Zusammenhang erfaßt, daß das Allgemeine aus dem Einzelnen sich wie von selbst ergibt und das Einzelne im Allgemeinen sich deutlich spiegelt. Alle bekannten deutschen Baudenkmale von charakteristischer Bedeutung, aber auch manche bisher fast unbekannte, darunter solche, welche nur auf dem Papier sich gerettet, wie z. B. das fürstliche Lusthaus in Stuttgart, oder erst aus dem Grundplan rekonstruirt werden mußten, wie die Klosterkirche von Hirsau, sind als Punkte im großen Werde-Prozeß der deutschen Kunst erfaßt und so gründlich nach ihrem Zusammenhang, ihren wechselseitigen Einflüssen und ihrer Abhängigkeit von den jeweiligen Kulturzuständen geschildert, daß die Aufgabe des Verfassers, „die Entwicklungsgeschichte der deutschen Baukunst zu bieten", gelöst erscheint wie nie zuvor.

Dem ersten Bande steht der zweite, über die deutsche Plastik, nach Text und Abbildungen ebenbürtig zur Seite. Mit wahrem Bienenfleiße sammelt der Verfasser aus Kirchen, Museen und Privatsammlungen des In- und Auslandes die zerstreuten deutschen Bildwerke, ohne sich nur ein einziges von charakteristischer Eigenthümlichkeit entgehen zu lassen, und formt aus allen zusammen ein großes, wahrhaft nationales Denkmal der Kunst und des Kunstgeschmackes unserer Altvordern sowie — ohne daß dies ausdrücklich betont zu werden braucht — ihres Glaubens und ihrer Opferwilligkeit, denen ja die große Mehrzahl der besprochenen Kunstwerke das Dasein verdankt. Ad vocem „Glauben" freut es uns, bemerken zu können, daß auf den religiösen Inhalt der verschiedenen Darstellungen mit Verständniß und selbst mit Pietät eingegangen wird,

Digitized by Google

wie man sie nicht in allen kunsthistorischen Schriften findet. Als dogmatisch unrichtig fiel uns nur die Bezeichnung „Schlangenanbetung“ (S. 47) für ein Relief an der Kanzel zu Wechselburg auf, welches den Moses darstellt, wie er auf die am Pfahl erhöhte eherne Schlange weist, während eine Person, von dem giftigen Bisse krank, auf dem Boden ausgestreckt (nicht anbetend!) liegt, zwei andere schon geheilt sich erhoben haben. Auch der stehend angewandte Ausdruck „Beweinung Christi“ anstatt Klage um Christi Leichnam dürfte sich nicht empfehlen. — Nachdem wir mit dem Verfasser in den ältesten Elfenbeinarbeiten des 9. und 10. Jahrhunderts die Vorläufer der deutschen Bildnerei begrüßt, sodann in den verschiedenen Erz-Kunstwerken aus dem 11. und 12. Jahrhundert die Anfänge und das Fortschreiten einer freien monumentalen Plastik betrachtet — „wie diese ältesten plastischen Werke fast ausnahmslos in Erz ausgeführt sind, so fällt auch dem Erzguß mehr als ein Jahrhundert hindurch die führende Rolle in diesem Kunstzweig zu“ —, sehen wir im 13. Jahrhundert die deutsche Plastik im Anschluß an die letzte glänzende Blüthe der romanischen Baukunst zu einer reichen und günstigen Entfaltung in und mit der Architektur gelangen. Interessant ist im ferneren Verlauf der Nachweis, daß die aus Frankreich als ein schon ziemlich reifer Stil eingedrungene Gothik der Entfaltung deutscher Bildnerei (wenigstens anfänglich) nicht günstig war, wie denn die unter ihrem Einfluß entstandenen Bildwerke, z. B. die Portalskulpturen zu Straßburg oder an der Lorenz- und selbst an der Frauenkirche zu Nürnberg den Bamberger oder Naumburger Bildwerken des 13. Jahrhunderts weit nachstehen. Was aber diese spätere Epoche *weniger* hat als die vorangegangene „nicht nur an Größe und Adel der Auffassung und Schönheit der Formen, sondern ebenso sehr in der Richtigkeit der Verhältnisse, Wahrheit der Haltung und Verständniß für die Details, namentlich für den Faltenwurf“, das hat sie *mehr* an eigenthümlicher (wiewohl oft übertriebener) Betonung des Gefühls, des inneren Lebens. Dadurch eben war sie die Vorstufe zur zweiten Blüthe der deutschen Plastik im 15. Jahrhundert, die bei aller Verschiedenheit in den Einzelerscheinungen doch einen einheitlichen Grundzug darbietet, nämlich: daß das Körperliche ihr mehr Nebensache, dagegen die Schilderung der Stimmung, der Ausdruck des inneren Lebens die Hauptsache ist. „Selbst in den geringeren Arbeiten dieser Zeit überrascht fast regelmäßig eine zum Herzen gehende Innerlichkeit der Empfindung.“ Die beiden großen Gruppen, welche sich in diese zweite Blüthe der deutschen Plastik theilen, bestimmt der Verfasser als „die weitaus bedeutendere *süddeutsche* mit Franken an der Spitze, sodann die *norddeutsche* mit ihrem Schwerpunkt am Niederrhein“. Während in Süddeutschland, sagt er, die plastische Kunst der Malerei vorangeht und ihr bis zum Anfange des 16. Jahrhunderts entschieden überlegen ist, daher auch einen großen Einfluß auf die Malerei ausübt, wirkt umgekehrt am Niederrhein (und insbesondere in den Niederlanden) die frühe, großartige Entfaltung der Malerei auf die plastische Kunst Anfangs sehr beschränkend und beeinflußt später die Entwicklung derselben ganz nach der malerischen Richtung. Die charakteristische Eigenart der einzelnen Schulen und die individuelle Verschiedenheit ihrer Vertreter, wie sie der Verfasser in so geistvoller Weise darstellt, können wir hier nicht des Näheren besprechen; man muß das in dem Buche selbst lesen. Wir bemerken nur, daß ungeachtet (oder vielleicht eben *weil*) er eine Entwicklungsgeschichte der gesammten deutschen Plastik schreiben will, er auf die einzelnen Meister, ja fast auf alle einzelnen Werke derselben — und nicht bloß auf die bekannten, sondern auch auf die unbekannten Meister (deren Individualität wie die des unbekannten Verfertigers des Creglinger Altars aus ihren erst näher zu bestimmenden Werken erschlossen werden muß) mit solcher Gründlichkeit und Schärfe eingeht, als hätte er über alle Einzelheiten Spezialstudien gemacht.

Wir hoffen, daß obige Besprechung, so oberflächlich sie ist, die Reichhaltigkeit des Werkes wenigstens ahnen lasse und zur Anschaffung desselben reize. Wir hatten, noch ehe das Rezensions-Freiexemplar uns winkte, das Buch schon angeschafft und fanden durch den Besitz desselben eine Lücke in unserem kunsthistorischen Dasein glücklich ausgefüllt. Hätten wir es früher gehabt, gar manche Kunstphotographie hätten wir nicht um theures Geld anzuschaffen gebraucht.

Eugen Keppler.

Annoncen.

Herder'sche Verlagshandlung in Freiburg (Breisgau).

Soeben ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Tiell, F. H. J., Die Darstellungen der allerseligsten Jungfrau und Gottesgebärerin **Maria auf den Kunstdenkmälern der Katakomben.** Dogmen- und kunstgeschichtlich bearbeitet. Mit Approbation des hochw. Ordinariats Regensburg. Mit Titelbild, 6 Farbentafeln und 67 Abbildungen im Text. gr. 8°. (XX u. 410 S.) M. 8; in Original-Einband, Leinwand mit Lederrücken und Rotschnitt M. 10.50.

Die zahlreichen Abbildungen dieses Werkes sind großenteils nach Original-Aufnahmen des Verfassers oder Photographien hergestellt.

Mit einer Kunstbeilage: Die neue Kirche in Bernsfelden, OA. Mergentheim.

Stuttgart, Buchdruckerei der Akt.-Ges. „Deutsches Volksblatt“.

Digitized by Google

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Professor Dr. Keppler in Tübingen.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins, für denselben: der Vorstand Professor Dr. Keppler.

Nr. 2.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährl. für M. 2. 05 durch die württemb. (M. 1. 90 im Stuttg. Bestellbezirk), M. 2. 20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, fl. 1. 27 in Oesterreich, Frcs. 3. 40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie gegen Einsendung des Betrags direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblatts" in Stuttgart, Urbansstraße 94, zum Preise von M. 2. 05 halbjährlich.

1888.

Grammatik der kirchlichen Baukunst.

Von Joseph Prill.

(Fortsetzung.)

V.

Senkrechte Theilung und Gliederung des Kircheninnern. Säulen. Pfeiler.

Nachdem wir die wichtigsten Einzeltheile, welche dem Aeußern der Kirchenmauern in den verschiedenen Stilen ihr eigenthümliches Gepräge verleihen, kennen gelernt haben, wenden wir uns wieder dem innern Aufbau zu und betrachten denselben an größeren Anlagen, in welchen der Stil voll zur Geltung kommt, während bei kleineren Bauten manches Bauglied gar nicht oder nur andeutungsweise vorkommt.

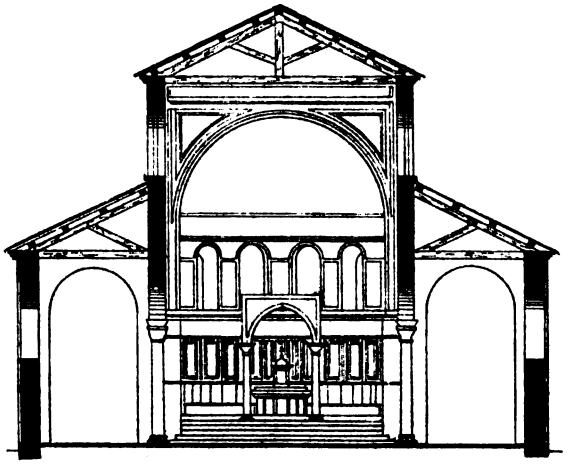


Fig. 154. Kathedrale zu Parenzo (Istrien).

1) Bei den altchristlichen Kirchen kam es vor allem darauf an, einen weiten Raum für die Abhaltung des Gottesdienstes in seiner Prachtentfaltung zu schaffen. Da nun die Ausführbarkeit des Daches der Breite gewisse Schranken setzt, insofern nicht über jede beliebig breite Halle ein einziges Dach ohne weitere als die seitliche Mauer-Unterstützung gelegt werden konnte, so ergab sich von selbst die Nothwendigkeit, größere Hallen durch innere freistehende Stützen, welche das Dach tragen helfen, in mehrere Abtheilungen zu scheiden. Weil aber der Altar die Mitte einnehmen soll, so ergab sich wiederum als natürlichste Theilung die in drei, oder bei sehr großen Kirchen in fünf nebeneinanderherlaufenden Hallen oder „Schiffe". Es ist aber klar, daß ein Gebäude, welches einem so erhabenen Zwecke dient wie eine Kirche, mit zunehmender Breite auch in der Höhe zunehmen muß, anderseits aber auch, daß bei gleicher Höhe der verschiedenen Abtheilungen die mittlere, würdigste und darum auch baulich auszuzeichnende, im Dunkel geblieben und hinter den Seiten zurückgetreten wäre. Diese Gründe mußten naturgemäß zu der Anlage eines weiteren, höher emporgezogenen Mittelbaues mit niedrigern Seitenschiffen führen (vgl. Fig. 154). Nun ist der Mittelbau durch seine Höhe ausgezeichnet u. durch die oberhalb des Anschlusses der Seitenschiffsdächer befindlichen Fenster hell erleuchtet. Das ist der Haupttypus für den Aufbau altchristlicher Basiliken, und es ist der Grundtypus geblieben für die romanischen und gothischen Dome wie für die Renaissancebauten bis auf unsere Zeit.

Welcherlei Mittelstützen sollte man aber zur Theilung der Schiffe verwenden? Die Antwort lag nahe. Säulen und Säulenreihen waren ein in allen reichern Gebäuden, auch Privathäusern im Ueberfluß verwendetes Bauelement. Es mußte

Digitized by Google

sich auch zum vorliegenden Zwecke geradezu aufdrängen. Dem massigen römischen Mauerpfeiler gegenüber hatte die Säule den Vorzug, daß sie freiere Durchblicke zwischen den Schiffen ließ und zudem durch Kostbarkeit des Stoffes wie durch gefällige Schönheit der Form dem Baue zu hohem Schmucke diente. Und Kostbarkeit scheute man im Hause Gottes nicht.

Die Säule ist ein runder Schaft, welcher auf einem etwas breitern Fußstücke (Basis) steht und mit einem nach

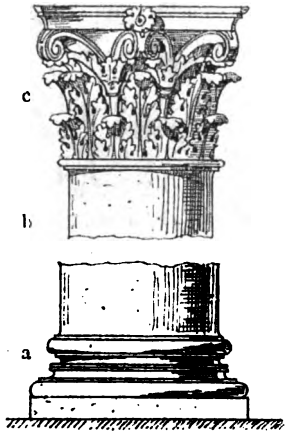


Fig. 155.
Römisch-Korinthische Säule.

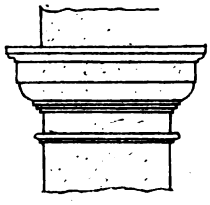


Fig. 156. Dorisches Kapitäl.

Fig. 157. Cannelirte Säule.

oben zu breiter werdenden Kopfstück (Kapitäl) versehen ist, um die zu stützende Last zu tragen. Diese besteht zunächst in wagrechten Steinbalken (Architrav), welche von Säule zu Säule gelegt werden, darüber schließt sich ein flaches Band (Fries), darüber ein überhängendes Glied (Sims) an, worauf sich dann das Dach oder die noch weiter zu tragende Mauer auflegt. In der alten griechisch-römischen Kunst zählt man fünf Säulenordnungen, welche sich durch ihre Maßverhältnisse wie ihre Verzierungen (besonders des Kapitäls) von einander unterscheiden. In den christlichen Kirchen finden wir mit Vorliebe diejenigen aus ihnen angewandt, welche sich durch die schlanken Verhältnisse (Höhe zum Durchmesser wie 9 : 1 und 10 : 1) und die reichere Verzierung auszeichneten, nämlich die sog. jonische und korinthische (bezw. römisch-korinthische) Ordnung. Lange Reihen solcher Säulen gewähren in der That einen prächtigen Anblick, und die ältesten großen Basiliken (d. h. Prachtkirchen) trugen nicht mit Unrecht diesen Namen. Eine Abbildung der (römisch-)korinthischen Säule gibt Fig. 155. a ist die Basis, welche aus einer viereckigen Platte (Plinthe) und mehreren Wülsten und Hohlkehlen besteht; b ist der Säulenschaft, der sich nach oben etwas verjüngt, d. h. dünner wird, und zuweilen durch von oben nach unten laufende Rinnen (Canneluren) ein sehr reiches Ansehen bekommt (vgl. Fig. 157). Das Kapitäl c gürtet sich mit prächtigem Kleid von Akanthusblättern, aus denen sich kraftvoll die schneckenförmigen Stäbe herausschwingen, welche die Kopfplatte (Abakus) schwebend zu halten scheinen. Groß ist der Abstand zwischen diesem schmucken Säulenkopf und dem sehr einfachen und nüchternen dabei aber doch edlen dorischen Kapitäl (Fig. 156). Uebrigens ist die rein korinthische Kapitälform in ihren Gesamtverhältnissen schlanker und oben mehr nach außen geschwungen, ähnlich der Figur 157 (Renaissance).

In den antiken Säulenreihen, wie sie Anfangs unverändert auch in den christlichen Kirchen verwandt wurden, sind die offenen Zwischenräume zwischen den einzelnen Säulen ziemlich schmal (etwas mehr als das Doppelte der Säulendicke). Darum verließ man diese Ordnung bald und gab den Säulen größere Abstände von einander. Und nun wird ein neues fruchtbares Motiv in die Kirchenbaukunst eingeführt. Man legte in den meisten Fällen keine Steinbalken mehr auf die Säulen, sondern verband diese durch Bögen miteinander, welche gestatteten, die Abstände beliebig weit zu nehmen, wie aus Fig. 158 ersichtlich ist.

Eine andere Eigenthümlichkeit bemerken wir an diesem Baue, nämlich doppelte Kapitäle auf den Säulen. Nachdem einmal die alte Säulenordnung durchbrochen war, begann auch eine Veränderung der Säulen selbst und die byzantinische Kunst betrat hier einen ganz eigenen Weg. Sie hielt sich nicht mehr an die hergebrachten Maßverhältnisse, die ihren Werth

Digitized by Google

verloren hatten, sie bildete die Kapitäle in neuen Formen, welche freilich an edler Linienführung so viel verloren, als sie an Mannigfaltigkeit gewonnen. Eine byzantinische Eigenthümlichkeit ist auch die häufige Verwendung des Kreuzes zum Schmuck der Kapitäle (wie in Fig. 160) und noch mehr der genannte Aufsatz auf dem Säulenkopf, welcher eine dunkle Erinnerung an das auf Halbsäulen aufgesetzte Architravstück ist und den Zweck hat, eine breitere Grundlage für die Bogenfüße zu schaffen, als Zwischen- und Zierstützen auf treten.

2. Gehen wir nun zum romanischen Stil über, so müssen wir bezüglich der Stützen die flachgedeckte und die gewölbte Basilika getrennt betrachten. Säulen aus einem Stück standen den nordischen Baumeistern selten zu Gebote, sie konnten dieselben in der Regel nur aus mehreren Stücken oder gar nur aus übereinandergeschichteten Lagen aufbauen (wie auch bei der Säule in Fig. 161 der Fall ist). Im

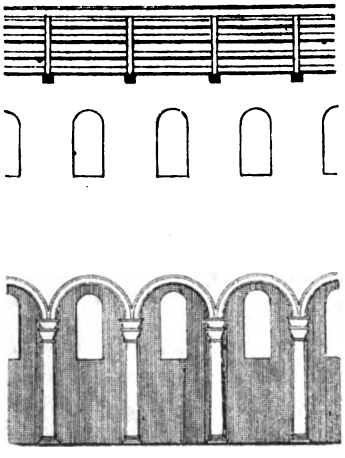


Fig. 158. Dom zu Parenzo. Längenschnitt zu Fig. 154.

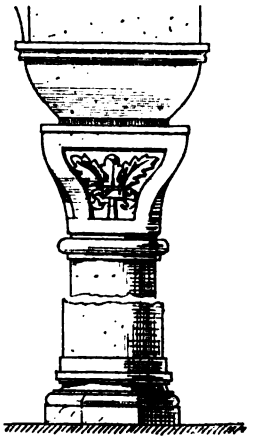


Fig. 159.

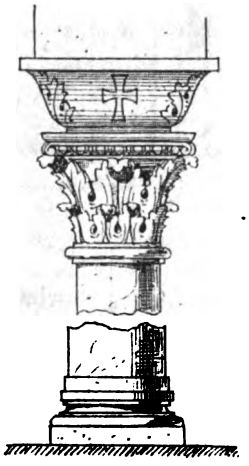


Fig. 160.

Byzantinische Säulen.

als das Kapitäl selbst sie bietet (s. Fig. 159 und 160). Richtiger als diese Anordnung wäre es gewesen, das Kapitäl selbst genügend zu erbreitern, und in der That finden wir zuweilen auch dieses; so in St. Vittore in Ravenna (F. 161).

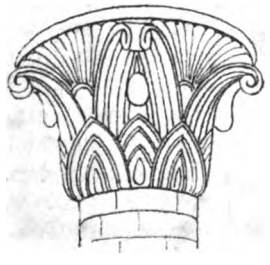


Fig. 161. Kapitäl aus St. Victor in Ravenna.

In der byzantinischen Kunst kommt neben der Säule auch der Mauerpfeiler sehr zur Geltung. Zwischen Mauern, die nur schlanke Säulen unter sich hatten, ließen sich keine schweren Gewölbe einspannen, und darum mußte man bei den gewölbten Bauten als Hauptstützen Pfeiler anwenden, während die Säulen mehr letztern Falle verlor aber die Säule ihren eigenthümlichen Wert, sie wurde massiger, sie wurde zum Rundpfeiler. In einigen Monumenten finden wir noch in ähnlicher Weise wie in den alten Basiliken Säulen angewandt, in der Mehrzahl derselben trat aber der eigentliche Mauerpfeiler von viereckiger Form an ihre Stelle, und in ganz einfachen Werken ist sogar Pfeiler und Mauer sozusagen nur wie eine große Platte, aus der die Bogenöffnungen herausgeschnitten sind (vgl. die Fig. 162). Der Mauerpfeiler bietet festern Stand, die Säule ist schöner, darum verband man wohl beide in einem Bau, indem man Pfeiler und Säulen miteinander oder auch wohl je zwei Säulen mit einem Pfeiler abwechseln ließ.

Anders gestaltete sich die Sache in der gewölbten romanischen Kirche. Wie schon ein Blick auf den Grundriß Fig. 163 lehrt, ist die Pfeilerreihe, welche das Ganze

Digitized by Google

in drei Schiffe theilt, nicht mehr eine lose hineingesetzte durchbrochene Scheidungswand; eine feste strenge Gliederung weist vielmehr jedem Theil seinen Platz, seine Größe, seine Aufgabe zu. Die quadratischen Gewölbe des Mittelschiffs, welche die doppelte Seitenlänge der Nebenschiffsgewölbe besitzen, erfordern nun bedeutend mächtigere Stützen als diese, und daraus ergibt sich dann die kombinirte Anordnung, daß ein mächtiger Mauerpfeiler bis zum Mittelgewölbe hinaufstrebt, während schwächere Stützen dazwischen die dort zu stützenden Nebengewölbe aufnehmen. So entsteht eine klare, wahrhaft organische Gliederung des ganzen Baues. Die Mittelstützen sind dann Säulen, oder auch sie sind viereckige, aber schwächere Pfeiler; ebenso sind die Hauptpfeiler entweder mit schmäleren Halbpfeilern (Pilaster) oder mit Halbsäulen umgeben, deren vordere bis zum Hauptgewölbe emporsteigt und daher eine sehr schlanke Form erhält. Daß diese Pfeiler, nachdem einmal das Gesetz ihrer Zusammensetzung gegeben war, in größern Bauten noch reicher mit mehreren vorgelegten Halbpfeilern, mit dünnen Säulen in den einspringenden Ecken ausgestattet werden konnten und wurden, bedarf kaum einer besonderen Erwähnung. Ja, zuweilen wurden sie sogar ganz aus Säulen zusammengesetzt, und es entstand das Säulenbündel oder der Bündelpfeiler. Hatte der Gedanke einer selbständigen, ganz frei tragenden Stütze der Säule ihre Gestalt vorgeschrieben, so war dieser Ausgangspunkt jetzt gänzlich vergessen, und die wesentlich anders gewordene Stütze, welche nur ein organisches Glied des Bauganzen darstellte und von diesem ihre Größe und Gestalt erhielt, konnte nicht nur freistehend, sondern überall, wo etwas zu tragen war, also auch als Halbsäule oder Halbpfeiler an der Wand der Nebenschiffe oder in einschiffigen Räumen gebraucht werden.

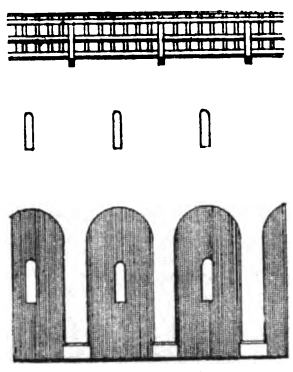


Fig. 162. St. Victor in Ravenna.

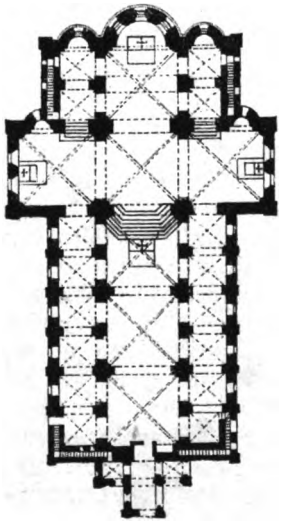


Fig. 163. Stiftskirche zu Ellwangen.

(Fortsetzung folgt.)

Neue Studien über Paramentik.

Von Prof. Keppler.

(Fortsetzung.)

Dies muß man im Auge behalten, um die Weiterentwicklung der ganzen Angelegenheit zu verstehen. Die Caselbewegung war in England, Frankreich und Deutschland in lebendigen Fluß gekommen; aber dieser Fluß führte, wie das bei Menschenbestrebungen selten ganz zu vermeiden ist, neben hellen und klaren Wassern reinen Kunstsinnes und erleuchteten Eifers auch manche trübere Woge allzu ungestümen und unklugen Eiferns mit sich. Die gewinnsüchtige Industrie hätte aus begreiflicher Vorliebe für die reducirten Maße und steifen Formen des Meßgewandes am liebsten den ganzen Fluß abgedämmt, und da sie das nicht vermochte, suchte sie wenigstens nach Kräften seine Wasser zu trüben. Bei der steigenden Erregung der Geister richteten sich die Augen nach Rom. Eine Menge von Anfragen, so scheint es, wurden bezüglich der Form des Meßgewandes der Rituskongregation vorgelegt. An sie wendeten sich um einen Entscheid die konservativen Richtungen, welche Anerkennung der geschichtlichen Entwicklung der Casula auch über das 16. Jahrhundert hinaus verlangten, wenn auch nicht gerade Legitimirung des letzten Produktes dieser Entwicklung, der Baßgeige. Dorthin wen-

Digitized by Google

deten sich auch die „reaktionären" Vertheidiger der alten Casselform, sei es der ältesten und weitesten, sei es der reducirten des 13.—15. Jahrhunderts. Jede Richtung hoffte in Rom zu ihren Gunsten beschieden zu werden. Die erstgenannte verließ sich darauf, daß in Italien und in Rom selbst eine sehr reducirte Form des Meßgewandes üblich sei; die letztere darauf, daß Rom unmöglich den Bestrebungen für Wiederherstellung der würdigsten, der Casula des ersten Jahrtausends nächstkommenden Form des Meßgewandes die Billigung versagen könne. Bezeichnend ist, daß schon im Jahre 1858 die „Frankfurter Zeitung" sich aus Rom berichten ließ, ein Erlaß des Papstes verbiete aufs strengste die Wiedereinführung des mittelalterlichen Schnittes bei Meßgewändern.[1]) Erst am 21. August 1863 erschien ein Erlaß der Rituskongregation an die Bischöfe, folgenden Wortlauts:

Quum, renunciantibus nonnullis Reverendissimis Episcopis, aliisque Ecclesiasticis, et Laicis viris, Sanctam Sedem non lateret quasdam in Anglia, Galliis, Germania, et Belgio Dioeceses immutasse formam sacrarum vestium, quae in celebratione Sacrosancti Missae Sacrificii adhibentur, easque ad stylum, quem dicunt gothicum, elegantiori quidem opere conformasse . . . . . sacra Congregatio legitimis pro tuendis Ritibus praeposita super hujusmodi immutationibus accuratum examen instituere haud praetermisit.

Ex hoc porro examine quamvis eadem Sacra Congregatio probe nosceret sacras illas vestes stylum gothicum praeseferentes praecipue saeculis XIII., XIV. et XV. obtinuisse, aeque tamen animadvertit Ecclesiam Romanam, aliasque latini ritus per orbem Ecclesias, Sede Apostolica minime reclamante, a saeculo XVI., nempe ab ipsa propemodum Concilii Tridentini aetate, usque ad nostra haec tempora illarum reliquisse usum, proindeque, eadem perdurante disciplina, necnon Sancta Sede inconsulta, nihil innovari posse censuit; uti pluries Summi Pontifices in suis edocuere Constitutionibus sapienter monentes immutationes istas, utpote probato Ecclesiae mori contrarias, saepe perturbationes producere posse, et fidelium animos in admirationem inducere.

Sed quoniam Sacrorum Rituum Congregatio arbitratur alicujus ponderis esse posse rationes, quae praesentem immutationem persuaserunt, hinc, audito Sanctissimi Domini Nostri PII PAPAE IX. oraculo, verbis amantissimis invitare censuit Amplitudinem Tuam, ut, quatenus in tua Dioecesi hujusmodi immutationes locum habuerint, rationes ipsas exponere velis, quae illis causam dederunt.

Die Fassung des Erlasses mag auf den ersten Blick auffallen und hat seiner Zeit großes Befremden erregt. Jetzt aber können wir sagen, daß er die gute Wirkung gehabt hat, die starke Erregung zu dämpfen; es war gut, daß keiner jener Richtungen unbedingtes Recht zugesprochen, und daß die ganze Frage vertagt wurde; es war auch dem sonstigen Verhalten Roms in Fragen der Paramentik ganz entsprechend, daß nicht alsbald eine Normalform des Meßgewandes für bindend erklärt, sondern der freien Bewegung ein Spielraum gelassen wurde. Zunächst hefteten sich die entgegengesetztesten Erwartungen, Hoffnungen und Befürchtungen an das Ausschreiben an. Während das Limburger Ordinariat, dessen Erlaß das Eichstätter Pastoralblatt abdruckt, „den Gebrauch der gothischen Meßgewänder zwar nicht verbieten, aber weiteres Anschaffen solcher aus dem Grunde mißrathen will, weil ein positives Verbot derselben seitens des hl. Stuhles über kurz oder lang erfolgen könnte" (Erlaß vom 20. November 1863), so zweifelt Bock nicht im mindesten an einer für die mittelalterliche Casula günstigen Endentscheidung, da in Folge obiger Aufforderung „hervorragende englische, französische und deutsche Prälaten mit ebenso großer Entschiedenheit als Sachkenntniß der Wiedereinführung der älteren, ohne förmliche Gutheißung des hl. Stuhles langsam beseitigten Formen der liturgischen Gewänder das Wort geredet haben" (Gesch. der liturg. Gewänder Bd. II, S. 256). Der „Kirchenschmuck" hatte kurz zuvor, von Rom aus schlecht beraten, die Nachricht

[1]) Vgl. Kirchenschmuck 1858, Heft 6, S. 84.

Digitized by Google

gebracht, die Ritenkongregation habe zwar den Antrag gestellt, die römische Caselform zum ausschließlichen Gesetze zu erheben, der hl. Vater habe aber den Antrag nicht genehmigt (1863, Heft 3, S. 65); im nächsten Hefte revocirt er dies und gibt von obigem Erlasse Kenntniß, und in sichtlich gedrückter Stimmung spricht er die Befürchtung aus, daß irgend ein Schritt gegen die alte Form des Meßgewandes bevorstehe (1863, Heft 4, S. 97). Das bischöfliche Ordinariat von Rottenburg erklärt in einem Erlasse vom 24. November 1863 es als selbstverständlich, „daß vorerst und bis zur weiteren Entscheidung des hl. Stuhles bei Anschaffungen neuer Paramente nur auf den hergebrachten römischen Stil das Absehen genommen werden darf" (Vogt, Verordnungen S. 318). Jakob spricht in der neuesten Auflage seines bekannten Werkes (Die Kunst im Dienste der Kirche 3. Aufl., Landshut 1880, S. 324) die Vermutung aus, es möchte in der definitiven Entscheidung an die vom hl. Karl Borromäus oder von Gavantus gegebenen Maßbestimmungen angeknüpft werden.

Nun möchte es freilich als das Gerathenste erscheinen, diese Entscheidung einfach abzuwarten und bis dahin die ganze Untersuchung zu vertagen. Allein es handelt sich hier eben nicht um eine Frage der Theorie, welche beliebig verschoben werden könnte, sondern um eine Frage der Praxis, welche Lösung heischt und für deren Lösung wenigstens feste Prinzipien gewonnen werden müssen. Zu neuen Untersuchungen über die Frage drängen namentlich mannigfache Mißstände, welche sich eingeschlichen haben, seitdem man sich nicht mehr mit ihr befaßt hat, insbesondere das Wiederauftauchen der bretterfteifen Meßgewänder und der Baßgeigenform in vielen, selbst gut renommierten Paramentengeschäften. Dafür fehlt aber noch jegliches Anzeichen, daß in absehbarer Zeit die seit 24 Jahren erwartete definitive Entscheidung Roms erfließen werde; es müßte nur vielleicht die für das Jubeljahr des Papstes geplante vatikanische Ausstellung, welche ohne Zweifel zugleich eine Ausstellung der verschiedensten Formen von Meßgewändern werden wird, einen neuen Anstoß zur endgiltigen Regelung geben. Nach der ganzen traditionellen Haltung Roms in Fragen der Paramentik ist überhaupt nicht zu erwarten, daß es jemals eine ganz bestimmte Caselform als allein zulässige für die ganze Kirche erkläre. „Wie aus alter", sagt Thalhofer, „so sind aus mittlerer und späterer Zeit keine ausdrücklichen, allgemein verpflichtenden kirchlichen Vorschriften oder Gesetze über Form und Schnitt der liturgischen Gewänder vorhanden. Auch das offizielle römische Missale enthält keine solchen (vgl. rubr. gen. c. 19), sondern gibt feste Bestimmungen nur in Beziehung auf die liturgischen Farben."

Durch alle Jahrhunderte herab hat in Sachen der Paramentik, wie überhaupt auf dem Gebiete der liturgischen Kunst, innerhalb der Grenzen, welche durch das kirchliche Herkommen, durch altehrwürdige Gewohnheit und besonders durch die liturgischen Bedürfnisse gezogen waren, viel freie Bewegung geherrscht, so daß unschwer den jeweils herrschenden Verhältnissen und Anschauungen Rechnung getragen werden konnte.

(Fortsetzung folgt.)

Der Kirchenschatz der alten Reichsstadt Ulm.

Zugleich ein Beitrag zur Geschichte der kirchlichen Kleinkunst.

Von Stadtpfarrverw. Schöninger in Wildbad.

Auf der Stadtbibliothek zu Ulm befindet sich ein altes Manuskript aus dem Jahre 1525 mit der Aufschrift: „Aller Gaistlicher Klainater." Dasselbe enthält ein amtliches Verzeichniß sämmtlicher Kleinodien, Bilder aus Metall, Monstranzen und Kelche, welche dazumal in den Ulmer Kirchen und Kapellen sich vorfanden. Drei Herren des ehrsamen Raths nahmen das Verzeichniß auf. Zu welchem Zweck, das sagt der kurze Vermerk am Schluß der einzelnen Aufzählungen „das alles ist in das Steuerhaus geantwurt (überantwortet) worden".

Dieses Verzeichniß läßt uns einen Blick thun in den Reichthum dieser Kirchen und der Stadt, gibt aber zugleich interessante Aufschlüsse über die Ausstattung des Altars in damaliger Zeit, über den Stand des

Digitized by Google

Kunstgewerbes der Goldschmiede und deren Arbeiten.

Im Predigerkloster fanden die Herren des Raths drei silberne Monstranzen (bei jeder ist Werth und Gewicht angegeben), von denen bei einer die Kleidung der daran befindlichen Figuren vergoldet, sonst alles wie bei den zwei andern weiß war; ferner ein silbernes Rauchfaß und zwei zum Theil vergoldete silberne „Meß- oder Opferkenntlin", dazu ein silbernes Weihrauchschifflein. An weiteren Kleinodien fand sich ein silbernes „Serchlin", wohl ein Reliquienschrein, zwei silberne Kreuze, „ein silberin vergullt tafelin, darynn ain hilffenbainer sannt Jerg ist", ein silbernes Doppelbild, eine silberne Patene, eine silberne Schüssel mit eingravirtem Wappen des Dr. Stocker und seiner Hausfrau und einen silbernen vergoldeten Adler, drei weitere silberne Kreuzlein, eine silberne Patene mit „ainem vergullten Märgenbildlin" und „ain hilffenbainer sannt marx in silber gefaßt". Dazu käme noch ein weiteres „silberin serchlin, ist der königseckerin Wappen daran", das die Ehinger, ein Patriziergeschlecht, in Handen hatten, welches aber die Dominikaner als ihnen legirt beanspruchten.

An Kelchen, „die dem gemainen Convent zugehören", fanden sich sechzehn, alle silber und vergoldet, viele mit eingravirten Schilden und Wappen von Zünften (wie der Weber) und Geschlechtern (Weikmann, Kraft, Stocker, Gundelfinger ꝛc.), andere mit Figuren, wie St. Dominikus, einem Kruzifix mit „unser Frauen und Johannes", dem englischen Gruß oder einem einfachen Kreuz.

An Kelchen, „die den gestifften Pfrunden zugehorn" fanden sich acht, silber und vergoldet, mit Wappen von Geschlechtern (Ehinger, Arlabutz, Kraft, Umgelter, Schermar ꝛc.), bei einem heißt es „hat ein geschmellzen Fuß", worunter wahrscheinlich Emailarbeit zu verstehen ist.

Bei den Barfüssern fand man ein silbernes Kreuz, woran „die klaydung vergullt", ein silbernes „serchlin" mit einem „baini todtenköpflin", ein silbernes Kreuzlein mit „Hailtumb", eine silberne Monstranz und silberne Meßkännlein. An Kelchen waren vorhanden für den Konvent elf, von Silber und vergoldet, viele mit Wappen, darunter auch das „wirtemberger zaychen", einer mit „geschmellzten stainen", außerdem in „aigener behaltnuß" („kinden nit darüber") noch drei Kelche, von den Geschlechtern Reuter, Kraft, Salzmann gestiftet und diesen zugehörig.

Im „Gotzhaus Wengen" bestand der Kirchenschatz aus zwei silbernen Monstranzen, wovon die kleinere „ettlich steinlach und berlach (Steine und Perlen) hat", einem silbernen Arm, silbernem Rauchfaß, silbernem Kreuz und zwei silbernen Meßkännlein. Ferner wurden aufgenommen elf silberne Becher, ein Pokal (verdeckter Becher, daran „die klaydung vergullt") mit acht (kleineren) Bechern, ein silberner Becher mit „ainer vergullten aychelen", ein silberner verdeckter Becher „hat ain blumen auff dem kopff", zwei „bassoten" (?) silberin Becher, ein breiter silberner Becher, einer mit einem „Fußlin, zwei silberne Wasserkenntlin", „ain ainzachtige Deckin" (Deckel), wovon der silberne Becher verloren ging, und drei silberne und vergoldete Schaalen. Das wurde „in das bemelt Steurhaus überantwurt". Im Kloster blieben folgende Kleinodien: zwei „hullzin köpf mit silber beschlagen und vergullt", zwei „hullzin köpf, mit silber beschlagen, weiß", „ain silberin vergullt köpflin", wie es scheint Reliquiarien, und endlich ein silberner Becher mit Deckel, „hat des jetzigen Probst Vater dem vermelten Probst auf sein ersten meß geschenkt". (Propst Ambrosius Kaut, ein geborener Ulmer.)

An Kelchen, die dem Konvent gehörten, fand die Kommission acht, einen mit einem „mergenbild und ettlich stain", einen anderen mit einem „mergenbild von berlinmutter", einen mit einem „gestochenen fuß" und einen, der „altfrenkisch" genannt wird, wahrscheinlich einen romanischen Kelch, einen mit „ain glatten fuß" und einen mit kupfernem Fuß.

In der Spitalkirche zum heiligen Geist fand man drei silberne Monstranzen, wovon eine „mit glaswerk gemacht", zwei silberne Kreuze, „ist ettlich klaydung daran vergullt", ein silbernes Rauchfaß, zwei silberne „meßkenntlin", vierzehn „silberin bildlin in paulin Roten saligen Tafelin", eine Votivtafel mit 14 Abbildungen; an Kelchen acht von Silber und vergoldet, darunter einer vom Jahre 1514.

Digitized by Google

Es folgen jetzt die Ergebnisse der Untersuchung in den einzelnen Kapellen in und außer der Stadt Ulm gelegen. In der Kapelle zu „Allen Hailigen“ außerhalb der Stadt Ulm findet sich ein silbernes Kreuzlein, das ebenfalls in's Steuerhaus wandern mußte, während die fünf Kelche in der Kirche bleiben durften. In der Spitalkapelle außerhalb der Stadt und in St. Andreas ist je ein Kelch, zu „unser Frauen oder zu sannt Leonhard und sannt Veit außerhalb der Stadt“ sind drei silberne Monstranzen, ein „silbern gefäß zu sannt Veits bain“ und ein anderes zu „sannt Veits ripp“, „ain silberin krutzlin“, ein silbernes Rauchfaß und zwei silberne Meßkännlein sammt 4 Kelchen. „Zu sannt Katharinen“ ist „ain silberin krutzlin“, zwei silberne und ein kupferner Kelch; „zum hailigen Crutz“ ein silbernes Kreuzlein mit der „Gregkenwappen“ und 3 silberne und vergoldete Kelche; in „sannt Jakob auf dem markt“ ein silbernes Kreuzlein und zwei Kelche; in „sannt Sebastian“ ein silbernes Kreuzlein und vier Kelche, „zu unsers Herrn Ruw“ ein silbernes Kreuzlein und drei Kelche; in „sannt Michel vor der statt“ ein silbernes Kreuzlein und ein Kelch mit kupfernem Fuß; in „sannt Gilgen“ und „sannt Jos“ je ein Kelch; in „sannt Petter“ ein kupfernes vergoldetes Kreuz mit silbernem Herrgott und ein „altfrenkischer“ Kelch; zu „sannt Jörgen“ ein silberner und vergoldeter Kelch, „gehört an der münssinger gestifften pfrund“; zu „sannt Anthoni vor der statt“ ein silbernes Kreuzlein und drei Kelche, zu „unser Frauen zu Pful“ (einem Dorfe bei Ulm) ein weißsilbernes Kreuzlein und zwei Kelche; zu „sannt Johannes vor der statt“ ein silbernes Kreuzlein und drei Kelche, und endlich zu den heiligen drei Königen ein „silberin weiß Kreuzlin“ und zwei Kelche.

Nun folgt „unnser lieben Frauen pfarrkirchen in der Stadt Ulm gelegen“, das Münster. Im Münster war entsprechend der Ausstattung mit 52 Altären und noch mehr Pfründen die Ausbeute gewaltig. An Kleinodien, Monstranzen und Bildern mußten in das Steuerhaus wandern vier silberne Kreuze, darunter „Das größt silberin Crutz, so in der pfarr gewesen“, das 26 Mark und 4 Loth Silbers wog; ferner zwei Monstranzen, ein silbernes Rauchfaß, zwei „silberin meßkenntlin“; an Statuen und Statuetten: ein silberner Salvator, 18 Mark 6 Loth schwer, ein silberner Skt. Johannes Baptist, Skt. Martin, Skt. Peter, „Sannt Mathys“, Maria Magdalena, Hieronymus, Antonius, Vinzentius, unserer lieben Frauen Bild, Skt. Johannes und Skt. Peter, kleiner, und Skt. Anna.

In der Pfarrkirche blieben zwei silberne Kreuze mit Steinen und „Hailtumb darynn“, die große silberne Monstranz „darynn man das hailig hochwirdig Sakrament tut“ (sie wog 16 Mark und 14 Loth), ein kleines silbernes Kreuzlein „darauf ain guldin's Crutzlin“, mit schlechten Perlen, ein silbernes Rauchfaß, zwei „silberin Opferkenntlin“, ein kleiner silberner Salvator, „ain silberin keffizlin, das man zu dem Crisam braucht“ und endlich „ain silberin Evangelien- und ain silberin Epistelbuch, die hat man vor dem birgament und hollz nit wegen kinden (nicht wägen können), seind auch allso bei unnser Frauen blieben“.

Das Verzeichniß der Kelche, die im Münster waren, gibt einen Begriff von der Menge der geistlichen Pfründen, ihrer damaligen Besetzung und dem frommen Sinn der Ulmer kurz vor der Reformation. Dem Gotteshaus an sich gehörten zu 11 Kelche. Kapläne und Pfründinhaber werden namentlich aufgeführt siebenundfünfzig, und jeder hatte einen eigenen Kelch. Dazu kommen noch 3 weitere Kelche, so daß bei den Pfründen im Ganzen 60 Kelche, im ganzen Münster 71 Kelche und in der ganzen Stadt Ulm 160 Kelche zu finden waren, die beim heiligen Opfer gebraucht wurden. Da ist es kein Wunder, wenn das Handwerk der Goldschmiede in Blüte stand und herrliche Erzeugnisse hervorbrachte. Im Münster befinden sich jetzt noch 4 Kelche aus gothischer Zeit, einer mit dem Zeichen der Reidhardt, eines Ulmer Geschlechts, das der Münsterkirche mehrere Pfarrherrn gab und auch am Münster eine eigene Kapelle, die jetzt noch steht, mit mehreren Pfründen stiftete. Aus der Zeit der Reformation findet sich im Münster noch eine schön getriebene Abendmahlskanne in gothischen Formen, während die darauf dargestellten Figuren und Scenen

Digitized by Google

ganz deutlich den Renaissancegeschmack bekunden.

In der Wengenkirche finden sich keine Kelche mehr aus gothischer Zeit, wohl aber ein silberner, sehr schön gearbeiteter Kreuzpartikel mit Reliquien und „Hailtumb". Es ist ein Prachtstück, wohl aus der Mitte des 15ten Jahrhunderts, ganz von Silber, zum Theil vergoldet. Die Vorderseite ist fast durchgängig bedeckt mit Maßwerkornament, silbern auf Goldgrund, reliefartig ausgeführt, die Enden des Kreuzes mit 3 Blättern eines Vierpasses geschlossen, in den Ecken, wo diese zusammenlaufen, sowie in den Ecken der Kreuzesarme sind imitirte Edelsteine gefaßt. Die Rückseite ist geschmückt mit Gravierungen gothischer, sich verschlingender Blattornamente, enthält jedoch in den Endpunkten halb runde, mit Glas verschlossene Kapseln, in denen Reliquien angebracht sind. In der Mitte ist der von Engelsköpfchen getragene Kreuzpartikel. Der Knauf ist eine Art gothischen Baldachins mit kleinen Fialchen und Eselsrücken. Der Fuß scheint mir neu angebracht zu sein. Das Ganze ist mit Schrauben befestigt, hat eine Höhe von 67 cm und eine Breite von 33 cm an den Kreuzesarmen.

Das sind die Ueberreste des einst so reichen Schatzes einer einzigen Stadt. Das andere wurde zum größten Theil schon in jener Zeit verwendet im Steurhaus, die Beschreibung gibt 350 Mark Silbers an, anderes später. Ein bedeutender Rest wurde nach Weyermanns handschriftlichen Aufzeichnungen (ebenfalls auf der Ulmer Stadtbibliothek) im Jahre 1784 vom Pfarrkirchenbaupflegamt ausgeschrieben und versteigert. Darunter befand sich die oben angeführte Decke über ein geschriebenes Evangelienbuch mit getriebenen Figuren, Silber und vergoldet, vier silberne Monstranzen, vier silberne Marienbilder, zwei davon mit Perlen und Steinen, ein bischöfliches silbernes Bild mit drei andern Figuren, ein Kruzifix mit zwei Nebenfiguren, 5 silberne Kelche, ein silbernes Altärlein, ein Heiligölbüchslein, „die zwölf Apostel nebst dem Herrn Christus und einem Leuchterlen", zusammen vierzehn Figuren, in einem schön gemalten und vergoldeten Kästlin, silber und vergoldet, noch wie neu, ferner Bestandtheile anderer Kleinodien, auch ein „Perlenmeßgürtel", ein kleiner, künstlich gemalter und innen vergoldeter Altar, verschiedene Reliquien und ein ganz silberner Auferstehungschristus, der aber schon vorher auf die Seite geschafft wurde, und von dem bemerkt wird, das Volk habe gesagt, „dieser Christus sei in den Himmel gefahren, wo man die Münzen mache". Das Meiste bei der Versteigerung soll ein Jude aus Pfersee bei Augsburg ersteigert haben.

Es läßt sich annehmen, daß wohl die meisten dieser Kunstgegenstände in Ulm selber gefertigt wurden. Nach der Reformation wandte sich aber beinahe die ganze kirchliche Kleinkunst nach Augsburg. In Ulm findet sich in der Wengenkirche nur an einigen Buchbeschlägen der Ulmer Stempel, das getheilte Stadtwappen, während die Kelche aus dem 17. und 18. Jahrhundert sämmtlich den Augsburger Pinienapfel tragen, mit Ausnahme eines einzigen, der ein Münchener Zeichen trägt. Auch in der Gegend um Ulm finden sich in den katholischen Kirchen fast durchgängig nur Augsburger Erzeugnisse, und die Formen der Augsburger Goldschmiedearbeiten sind so stereotyp, daß man die Monstranzen und Kelche auf den ersten Blick als solche erkennen kann. Wenn auch manche Arbeiten tüchtige Meister bekunden, so läßt sich das Handwerksmäßige an den allermeisten nicht verkennen. Doch haben diese zum Theil sehr barocken Monstranzen vor den Erzeugnissen der neueren kirchlichen Kleinkunst immerhin Manches voraus. Diese sind gegossen, dadurch schwer, ja sogar unhandlich und unbequem, während jene leicht und handlich gearbeitet sind. Ich sehe ab von hervorragenden Meisterwerken, wie die für Riedlingen bestimmte Monstranz von Ballmann eines ist, die ihrer technischen Ausführung nach vorzüglich genannt werden darf. Eine Renaissancemonstranz von ganz bedeutendem Umfang ist nicht so schwer, wie eine von den gegossenen Broncemonstranzen gothischen Stils der neueren Zeit. Bei manchen derselben ist einfach der ganze Aufbau in einer Platte gegossen und nur wenige Teile angeschraubt. Ein solches Werk kann für den ersten Anblick

Digitized by Google

nett vorkommen, aber jeder gediegene Goldschmied wird es verächtlich betrachten. Möchte man hierin lieber, statt neuer Entwürfe, zu den älteren Mustern zurückkehren. Solche finden sich in Gmünd, Biberach, Ochsenhausen, Weilderstadt, auch in Mengen in merkwürdiger Umrahmung und an manchen andern Orten unseres Landes. Die Ausführung kostet allerdings mehr Arbeit, aber ist auch gediegener, handlicher, haltbarer. Während in der Herstellung von Kelchen die Kleinkunst entschiedene Fortschritte gemacht hat, ist sie hierin zurückgeblieben und hat sie noch viel zu lernen und nachzuholen. —

Ausstellung kirchlicher Kunstwebereien und Stickereien

unter dem hohen Protektorate Sr. Erzbischöflichen Gnaden Dr. Philippus Krementz, Erzbischof von Köln.

Auf Ersuchen des Komité's der Ausstellung kirchlicher Kunst-Webereien und Stickereien haben sich Dienstag den 15. November Vormittags 12 Uhr folgende Herren in der Königl. Webeschule zu Crefeld versammelt, um in Verbindung mit den Mitgliedern des Komité's eine Jury zu bilden, welche für die Herstellung kirchlicher Gewänder maßgebende Gesichtspunkte bezeichnen sollte:

Rektor Albenkirchen (Viersen), Dompropst Dr. Berlage (Köln), Paramentenfabrikant Bister (Crefeld), Paramentenfabrikant Casaretto (Crefeld), Geh. Kommerzienrath Heimendahl, Präsident der Handelskammer (Crefeld), Oberbürgermeister Küper (Crefeld), Lauterbach, Vertreter der Paramentenfabrik Dautzenberg (Crefeld), Dechant Lefranc (Crefeld), Direktor der Webeschule Lembcke (Crefeld), Geistl. Rath, Stadtpfarrer Münzenberger (Frankfurt a. M.), Pfarrer Pauly (Crefeld), Domkapitular Schnütgen (Köln), Fabrikbesitzer Herm. Scheibler (Crefeld), Oberpfarrer Dr. Schmitz (Crefeld), Pfarrer Schulz (Aachen), Konservator Schulze (Crefeld), Gymnasial-Direktor Dr. Wollseiffen (Crefeld).

Entschuldigt waren die Herren Regierungsrat Dr. Königs (Düsseldorf), Dompräbendar Dr. Schneider (Mainz). Letzterer hatte ein schriftliches Gutachten eingeschickt, welches bei den Verhandlungen eingehende Berücksichtigung fand.

Nach einer kurzen Begrüßung der Versammlung wurde Herr Oberpfarrer Dr. Schmitz zum Vorsitzenden, Herr Konservator Schulze zum Schriftführer gewählt.

Die Berathungen wurden bis 1 Uhr Mittags geführt und Nachmittags von 3 bis 7 Uhr fortgesetzt.

Dieselben hatten zum Gegenstand:

1) das Material,
2) das Muster,
3) die Ausschmückung der kirchlichen Gewänder.

Folgende Resolutionen waren das Resultat der Verhandlungen:

I.

a. Seidenstoffe. Bezüglich des Materials der liturgischen Gewänder haben Schönheit und Dauerhaftigkeit als Haupteigenschaften zu gelten, daher dürfen zu deren Anfertigung aus Seidenstoffen nur schwere, rein seidene Gewebe verwandt werden, welche als die haltbarsten, auch die wohlfeilsten sind. Bei gemischten Stoffen gibt die Anwendung von Leinen und Baumwolle zu ernsten Bedenken bezüglich der Haltbarkeit Veranlassung.

b. Brokat. Eine Rückkehr zur Herstellung der wirkungsvollen Gold- und Silberstoffe nach alter Art ist im hohen Grade wünschenswerth und wird die Verwendung des cyprischen Goldfadens in seiner ehemaligen Güte hierzu besonders empfohlen.

c. Sammet. Auch die Erzeugnisse der zu neuem Glanze erstandenen Sammetfabrikation, glatte wie gemusterte, verdienen in hohem Grade empfohlen zu werden.

d. Farbe. In Erwägung, daß viele neuere Farbstoffe sich durchaus nicht bewährt haben, wird die ausschließliche Anwendung der licht- und wasser-echten Farben als unerläßlich bezeichnet. Für die Wahl, Mannigfaltigkeit und Zusammenstellung der Farbentöne verdienen die alten Vorbilder viel mehr Beachtung, als sie bisher gefunden haben.

e. Futter. Als Futter dürfen nur solide Stoffe verwendet werden; wo Seide zu kostspielig sein sollte, wird ein Leinengebilde zu empfehlen sein, dem durch ein aufgedrucktes Muster der geeignete Schmuck gegeben werden kann.

II.

Muster. Dem Muster, bei welchem zunächst der Flächencharakter zu betonen ist, sollte irgend eine Beziehung zum kirchlichen Zwecke nicht fehlen. Dasselbe ist dem pflanzlichen Gebiete und auch aus dem Bereiche der christlichen Thiersymbole zu entnehmen im engen Anschlusse an die stylgerechten Vorbilder der Vergangenheit.

Digitized by Google

Eine reichere Auswahl als bisher müßte geboten und noch mehr für Muster gesorgt werden, denen die Stickerei zur Erzielung größerer Mannigfaltigkeit zu Hilfe kommen kann.

III.

Ausschmückung. Die Webekunst dürfte mehr als bisher zur Ausschmückung der Gewänder durch Stäbe und Borten heranzuziehen sein nach Art der sogenannten Kölnischen Borten, bei denen die Vollendung der Figuren der Nadel überlassen blieb.

Damit die Stickkunst, welche neuen Aufschwung genommen hatte, als Hilfsmittel für die Ausstattung der Gewänder den richtigen Weg behaupte, muß sie sich wieder an die alten Vorbilder enge anschließen und demgemäß sich einer größeren Strenge in Zeichnung und Farbe der Ornamente wie der Figuren befleißigen.

Für weniger geübte Kräfte und geringere Mittel empfiehlt sich die Applikationsarbeit, doch ist bei ihr auf stilgerechte Zeichnung besondere Sorgfalt zu verwenden.

Wo höhere künstlerische Befähigung vorhanden ist und größere Ansprüche erhoben werden, ist die eigentliche Nadelmalerei vorzuziehen.

Handelt es sich um Wiederherstellung einer alten Stickerei, so darf über das Ziel der für den kirchlichen Gebrauch nothwendigen Erhaltung nicht hinausgegangen werden.

Die Stickerei darf den freien Faltenwurf nicht hindern, damit sämmtlichen Paramenten der Gewandcharakter gewahrt bleibe.

Im Auftrage der oben genannten Herren werden die Resolutionen hiermit zur allgemeinen Kenntniß gebracht.

Crefeld, 3. Dezember 1887.

Dr. Schmitz, Oberpfarrer.
Schulze, Konservator.

Literatur.

Das katholische Kirchenbauwesen in der Pfalz und die königl. bayerischen Staatsbaubehörden. Erlebnisse aus den letzten Jahren, mit besonderer Rücksicht auf 14 verworfene Kirchenpläne des Architekten Joseph Lukas zu Mainz. Von Michael Burgey, Pfarrer zu Godramstein. Mit 8 Text-Illustrationen. Mainz, Fr. Kirchheim. 1887. 113 S. 1 M. 50 Pf.

Mit obiger Schrift dringt ein lange zurückgehaltener Nothschrei über bureaukratische Bevormundung des bayerischen Kirchenbauwesens in die Oeffentlichkeit, der sicherlich weit über die Grenzen der Pfalz hinaus berechtigtes Aufsehen erregen, aber auch bei allen Freunden kirchlicher Kunst einen begeisterten Widerhall finden wird. Die darin erörterten Fragen sind von solcher prinzipiellen Tragweite, daß mit deren Lösung die Entwicklung der kirchlichen Kunst — wenigstens für Bayern und speziell für die Pfalz — steht und fällt. Mit überzeugender Klarheit — jede Behauptung gestützt auf aktenmäßige Thatsachen oder wissenschaftliche Autoritäten — schildert der Verfasser, wie eine engherzige Bureaukratie auf dem Gebiete der kirchlichen Kunst „mit der Geschicklichkeit und dem Eifer einer unermüdlichen Spinne alle Fibern des kirchlichen Lebens in die staatlichen Maschen und Netze zu ziehen“ verstanden hat, und enthüllt damit den innersten Grund der von allen Einsichtsvolleren längst beklagten Thatsache, daß die Pfalz bisher im ganzen gegen die großartigen Fortschritte der kirchlichen Kunst in den letzten Dezennien wie durch eine chinesische Mauer abgeschlossen blieb. Der Verfasser bietet aber hier nicht etwa trockene akademisch-theoretische Raisonnements, sondern Zweck und Inhalt der Schrift sind frisch und frei mitten aus dem praktischen Leben und für dasselbe entnommen. „Was mir die Feder in die Hand gedrückt hat,“ erklärt er selbst, „das war zunächst die Sorge für die mir unterstellte Kirchengemeinde zu Birkweiler. Deren Fabrikrat hat einen wohldurchdachten Plan für den Kirchenbau vorgelegt, der in allen Instanzen zurückgewiesen wurde aus Gründen, die vor der Oeffentlichkeit nicht zu bestehen vermögen. Damit wird dieser Kultusgemeinde ein Unrecht zugefügt, das sie stillschweigend sich nicht kann gefallen lassen, denn wir leben in einem Rechtsstaate.“

Diesem Anstoß verdanken wir die für Laien wie Kunstkenner äußerst anziehende, lichtvolle, oft mit attischem Salze gewürzte Schilderung von Zuständen, die den anschaulichsten Kommentar liefern könnten zu den trefflichen Artikeln in 1 und 2 des „Archiv“ von 1886 „Was noch zu thun ist“, und dies mag eine Empfehlung der Schrift in diesen Blättern rechtfertigen. Zunächst schildert der Verfasser die Ursachen der zur Zeit in der Pfalz außerordentlich häufigen Kirchenbauprojekte und die Schwierigkeiten bei Beschaffung der Baumittel, dann die zärtlich erdrückende bureaukratische Fürsorge, in Folge deren wir nicht einmal ohne höhere Erlaubniß zu Gunsten eigener und fremder Kirchenbauten den eigenen Geldbeutel öffnen dürfen und kein Kirchenbau und keine Restauration ausgeführt werden darf, ohne von der Kreisbaubehörde, von der Kommission zur Prüfung von Bauplänen und von der kgl. obersten Baubehörde den Segen empfangen zu haben. „Wenn die staatlichen Behörden so weitgehende Befugnisse für sich in Anspruch nehmen, so müssen sie natürlich auch die Garantie bieten, daß sie der Ausübung dieser Befugnisse gewachsen seien.“ Nun wird nachgewiesen, daß die jetzige Generation dieser Baubeamten nach ihrem Bildungsgange und ihrer bisherigen Thätigkeit wohl reiche Erfahrung im Weg- und Wasserbau und baulicher Verwaltung der Staatsgebäude besitzen

Digitized by Google

mag, aber unmöglich über die nöthigen Spezialkenntnisse im Kirchenbaufach und noch weniger in der inneren Ausstattung der Kirchen verfügen kann, um auf der Höhe der Zeit zu stehen. Kein Wunder, wenn da zunächst bezüglich der inneren Ausschmückung der Kirchen gar sonderbare Kunstblüten zum Vorschein kommen. So wurde jüngst mit hoher Genehmigung die Renaissancekirche in Dahn mit einem romanisch sein sollenden hohen Altarkolosse beglückt, „dessen Leuchterbank keine Kerzen aufnehmen kann, ohne den stark vorspringenden Oberbau mit seinen theuren Figuren in Brand zu setzen". „Kommt man in verschiedene seit 1879 ausgemalte Kirchen, so geht es da zwar nicht ins Aschgraue, es wird einem aber doch grün und gelb vor den Augen." Im Auslande wird man mit nicht geringem Ergötzen hören, daß ein pfälzischer Staatsbaupraktikant in den letzten Jahren die Stadtpfarrkirche in Kirchheimbolanden sogar tapezieren lassen wollte, zu welchem Behufe die Tapeten bereits angelangt waren ꝛc.

Eine förmliche Passionsgeschichte aber bildet das Schicksal unserer kirchlichen Neubauten in den letzten Jahren. „Man war es schon längst leidig geworden, ein theuer zahlendes Versuchsfeld für unerfahrene und unserer Kirche sowohl, wie deren Anschauungen und Bestimmungen vollständig fremde Leute noch ferner zu bleiben. Die Restauration der Kirche in Frankenthal hatte auch gezeigt, daß es der Kunst wie dem Geldbeutel weit zuträglicher ist, sich einem Spezialisten im kirchlichen Baufache anzuvertrauen, als blindlings den Malern und Bildhauern, oder gar den nur kaufmännisch gebildeten Mustereitern der kirchlichen Kunstfabriken in die Hände zu fallen." Als daher bekannt wurde, daß der, obige Restauration leitende bischöfliche Baumeister Lukas in dem nahen Mainz ein kirchliches Baubureau inne habe, ging ihm sofort eine erhebliche Anzahl von Aufträgen aus der Pfalz zu. Obwohl alle früheren Erfahrungen fürchten ließen, daß überhaupt kein nichtpfälzischer Architekt die Genehmigung von Plänen erringen werde, erwachte doch allgemein die Hoffnung, daß jetzt endlich eine bessere Aera eintreten werde, nachdem unsre schöne Pfalz lange genug mit Dutzenden von Schablonenkirchen im „Spritzenhausstile", wie Reichensperger sagen würde, „steinernen Kisten mit hölzernem Deckel", wie man in Württemberg sagt, verunstaltet worden war. Doch die Hoffnungen sollten bitter enttäuscht werden. Sämtliche — 14 — Pläne wurden unbarmherzig verworfen. Die angeführten Gründe können wir hier nur kurz andeuten. Zunächst verdient öffentlich tiefer gehängt zu werden, daß man einen Pfarrer durch starke Pressionen veranlassen wollte, statt vom bischöflichen Baumeister vom Israeliten Levi in Kaiserslautern sich seine katholische Kirche bauen zu lassen. „Derselbe soll sehr talentvoll sein, aber die Erscheinung eines Israeliten auf dem Gebiete der kirchlichen Baukunst ist für unser christliches Volk noch zu neu und ungewohnt."

Eine große Rolle spielen in den meisten Verwerfungsurteilen der obersten Baubehörde die projektierten in den Dachstuhl hineinragenden Holzdecken, die prinzipiell verboten wurden in einem Gutachten, „dessen Quintessenz man wohlgemut in den Satz zusammenfassen darf: „Für das flache Land flache Kirchen", aber wir geben uns der Hoffnung hin, daß unser Veto gegen das Bestreben, aus der edlen „Flachheit" ein bayerisches Reservat zu machen, nicht ungehört verhallen werde."

Interessant für weitere Kreise ist sicher die Entdeckung der Münchener Herren, daß „selbst dem Feuer ein natürlicher Respekt vor der hölzernen Flachheit innewohnen soll", da nach dem Gutachten „bei einem in der Nähe der Kirche ausbrechenden Brande, welcher sich dem Kirchendache mittheilte, der ganze Bau unrettbar verloren wäre" (nämlich bei ansteigenden Decken). Zu der Vorschrift der Oberbaubehörde, daß sowohl „bei Gewölben wie bei Holzdecken der Dachstuhl immer ein durchlaufendes Gebälke zu erhalten habe" meinte ein schlichter Zimmermann, „nach dieser Regel müßten von der Baupolizei alle Scheunen der ganzen Welt verboten werden."

Eingehend beantwortet dann der Verfasser die Frage: Was sagt zu diesen ansteigenden Decken die Wissenschaft, die Geschichte und die Praxis. Wissenschaftlich wird das Verbot entkräftet aus dem Werke eines Mitgliedes der Verwerfungskommission selbst, und einer Menge von anderen Fachwerken. Geschichtlich weist er nach, daß diese Decken seit 700 Jahren in immer steigender Vervollkommnung angewandt wurden und in praxi in neuerer Zeit wieder immer allgemeinere Verbreitung finden wegen ihrer großen Vorzüge in Bezug auf ästhetische Wirkung und Geldersparniß.

Mit gleicher Klarheit und Kraft werden die übrigen Bedenken gegen Turmkonstruktionen ꝛc., die als Verwerfungsgründe fungierten, entkräftet. Doch das alles muß man selbst lesen, um zu beurtheilen, mit welchem Rechte der Verfasser schließlich den Ruf erhebt nach Befreiung der Kunst aus den Banden der Bureaukratie und einen Appell richtet an den Landtag „zur Entmündigung unserer Kirchenverwaltungen, deren berechtigtsten Wünsche bei ihren Kirchenbauten nicht selten zu schnöder Abweisung gelangen".

Anmerkung der Redaktion. Nachdem wir von der oben angeführten Schrift selbst Einsicht genommen, trugen wir kein Bedenken, dieser uns eingesandten Besprechung derselben Raum zu geben; die Klagen über bureaukratische Bevormundung sind in der Schrift aktenmäßig begründet, und so viel scheint unzweifelhaft, daß dem Bischof in diesen Angelegenheiten so viel wie keine Befugniß eingeräumt ist. Wir können daher nur dem Wunsche des Verfassers und Rezensenten beistimmen, es möge hier in Bälde Wandel geschaffen werden. An dem audiatur et altera pars soll es unsererseits nicht fehlen.

Stuttgart, Buchdruckerei der Akt.-Ges. „Deutsches Volksblatt".

Digitized by Google

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Professor Dr. Keppler in Tübingen.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins, für denselben: der Vorstand Professor Dr. Keppler.

Nr. 3.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährl. für M. 2. 05 durch die württemb. (M. 1. 90 im Stuttg. Bestellbezirk), M. 2. 20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, fl. 1. 27 in Oesterreich, Frcs. 3. 40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie gegen Einsendung des Betrags direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblatts" in Stuttgart, Urbansstraße 94, zum Preise von M. 2. 05 halbjährlich.

1888.

Neue Studien über Paramentik.

Von Prof. Keppler.

(Fortsetzung.)

„Als vor einigen Dezennien sich Widerspruch gegen Einführung der sogenannten gothischen Caselform erhob, wurde von Einzelnen behauptet, überall, wo man römischen Ritus habe, sei in Sachen der Paramentik der Usus romanus streng verpflichtend, allein meines Wissens ist eine solche allgemeine Verpflichtung nirgends ausgesprochen" (Handb. der kath. Liturgik I, 858).[1])

In unserer Diözese wird man nach Ablauf von 24 Jahren berechtigt sein zu fragen, ob man noch strenge an die durch den Erlaß von 1863 ziemlich eng gehaltenen Interimsbestimmungen gebunden sei, welche unseres Wissens in keiner Diözese mehr als obligirend angesehen werden und welche der freien Bewegung weniger Spielraum lassen, als sicher jede definitive Entscheidung von Rom aus gewähren würde.

Somit bleibt nichts übrig, als unter Benützung des wissenschaftlichen Materials und unter möglichster Berücksichtigung der im obigen Erlaß niedergelegten Anschauungen der Kunstpraxis ihre Wege vorzuzeichnen. Nothwendig erscheint vor allem eine richtige Auffassung und Erklärung des obigen Dekrets. Hier ist zu beachten

1) daß der Erlaß, wie der ganze Tenor desselben zeigt, keine endgiltige Lösung und Entscheidung der obschwebenden Frage sein will. In demselben ist weder ein Verbot irgend einer Form des Meßgewands, noch ein bindendes, auf irgend eine Form lautendes Gebot enthalten. Es ist weder die Baßgeigenform untersagt, noch die gothische; warum nicht einmal die erstere, darauf kommen wir später zu sprechen.

2) Das ist aber allerdings dem Dekret mit Sicherheit zu entnehmen, daß die Rituskongregation dem gothischen Meßgewand Bedenken entgegenbringt, und daß sie diesen Bedenken Ausdruck verleihen wollte. Ob auch der seltsame und unglückliche Name „gothische Casel", der bis Rom drang, Verdacht erweckte und etwa separatistische, national-kirchliche Tendenzen auf Seiten der Vertheidiger der alten Caselform befürchten ließ, können wir nicht sagen. Ausgesprochen wird im Erlaß, daß die Kongregation aus zwei Gründen an der Wiedereinführung der Caselform des 13.—15. Jahrhunderts — so wird der Begriff der „gothischen Casel" zeitlich umschrieben — Anstand nimmt: einmal wegen der in ihr liegenden Ignorirung, bezw. Verurtheilung und Verwerfung jener Umgestaltung, welche die Form des Meßgewandes vom 16. Jahrhundert an, also so ziemlich seit der Zeit des Konzils von Trient, erfahren, sodann wegen der Gefahr, daß eine tiefgreifende Aenderung in der äußeren Erscheinung des celebrirenden Priesters Aufregung verursachen und einen befremdlichen Eindruck auf das Volk machen könnte.

3) Hieraus geht hervor, daß die Kongregation der Riten gewillt ist, der geschichtlichen Entwickelung, welche die Form des Meßgewandes thatsächlich durchge-

[1]) Thalhofer fährt fort: „Als die Streitfrage bezüglich der (fälschlich) sogenannten gothischen Casula seiner Zeit an die Rituskongregation gebracht worden war und diese genaue Recherchen gepflogen hatte, da wäre es derselben doch sehr nahe gelegt gewesen, zu erklären, man sei in Frankreich, England, Belgien und Deutschland, wo damals diese sogenannten gothischen Caseln vielfach eingeführt wurden, auf Grund des römischen Ritus verpflichtet, die Paramente und darum auch die Caseln ganz nach römischem Brauche zu gestalten; aber eine solche Erklärung wurde nicht gegeben, überhaupt in fraglicher Sache mit größter Vorsicht verfahren und eine allgemein bindende Vorschrift in Beziehung auf die Form der Casel nicht erlassen."

Digitized by Google

macht hat, die Anerkennung nicht unbedingt zu versagen, die Aenderung bezw. Reduktion seiner Form nicht unbedingt als nefas, als wieder gut zu machende Verschlechterung anzusehen, sondern ihr ein gewisses Recht zuzugestehen. Sie stellt sich nicht auf Seite jener, welche die ganz weite, nur mit kleinen seitlichen Ausschnitten versehene Casel des 11. und 12. Jahrhunderts repristiniren wollen; diese Form ist gar nicht berücksichtigt, wohl weil sich auf sie keine der gestellten Anfragen bezog. Sie möchte auch die weiter zurückgeschnittene des 13.—15. Jahrhunderts nicht obligat erklären und findet auch ihre Wiedereinführung nicht unbedenklich.

letzten zwei Jahrhunderte viel reichlicher und weiter bemessene Form beibehielt.

Nach Maßgabe dieser Grundanschauungen des Dekrets haben wir nun die Frage zu beantworten, welche Form oder welche Formen des Meßgewands für zulässig, räthlich und empfehlenswerth gelten können, an welche also die neu schaffende Paramentik sich zu halten habe. Wir beantworten diese Frage, indem wir chronologisch die Hauptformen des Meßgewandes vorführen.[1]) Zur Erläuterung diene die nebige lineare Skizze, auf welcher alle diese Formen zur Vergleichung von Gestalt und Größe in einander gezeichnet sind und gleichsam (mit der Rückseite) auf

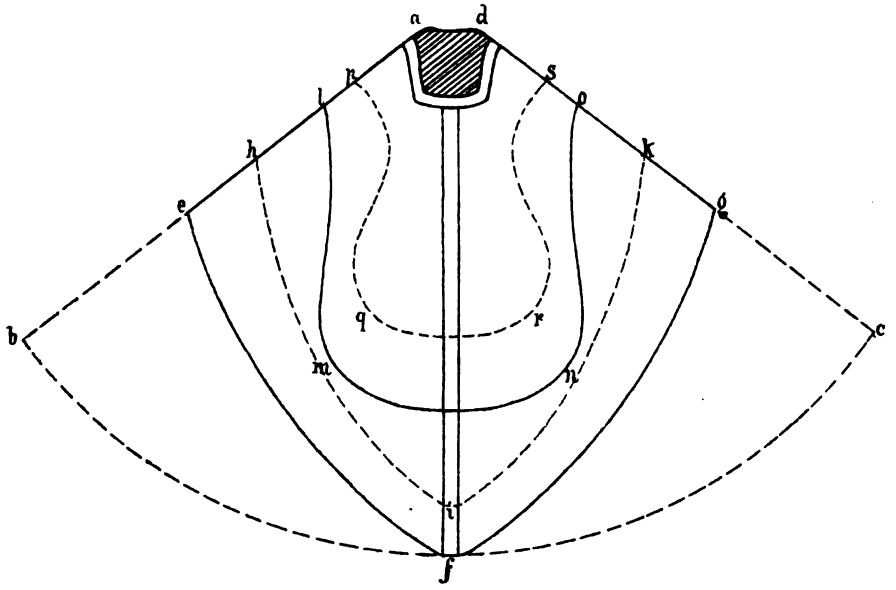


Fig. 1. Ueberblick über die Wandlungen der Caselform.

einander gelegt erscheinen. Ihr Maßstab ist $^1/_{20}$.

4) Daß aber nicht alle Formen des Meßgewandes, welche irgendwo und irgend einmal auftraten, daß nicht auch die Baßgeigenform durch obiges Dekret sanktioniert werden wollten, geht daraus hervor, daß erstens ausdrücklich jene Veränderung erwähnt ist, welche im 16. Jahrhundert um die Zeit des Konzils von Trient vor sich gegangen sei, und sodann daß ebenso ausdrücklich auf den Usus der römischen Kirche verwiesen wird, der aber nie zur Baßgeige herabsank, sondern immer eine, wenn auch im Vergleich mit der alten Casel reduzirte, so doch im Vergleich mit dem deutschen und französischen Meßgewand der

1) Der Name Casula ist die Glockenform,[2]) welche wie ein Glockenmantel oder wie eine kleine Hütte (ca-

[1]) Vgl. hiezu Krazer, de apostolicis nec non antiquis eccl. occid. liturgiis, Aug. Vind. 1786; Bock, Gesch. der liturg. Gewänder Bd. I S. 427 ff.; Bd. II S. 101 ff.; S. 245 ff.; Hefele, Beiträge zur Kirchengesch., Archäol. und Liturgik Bd. I S. 150 ff.; Kirchenschmuck, 1857 Heft 5 S. 70; 1864 Heft 3 S. 1 ff.

[2]) Rabarnus Maurus (de clericor. instit. l. 1 c. 21): dicta est autem per diminutionem a casa eo quod totum hominem tegat, quasi minor casa. Der Name casula löste im Anfang des

Digitized by Google

Fig. 2. Glockencasel, hängend.

Fig. 3. Glockencasel, aufgenommen.

sula) die ganze Person des Priesters zudeckt. Sie bildet auseinandergelegt ein vollkommenes Rund, in dessen Mitte die Oeffnung für den Kopf angebracht ist; halb zusammengelegt hat sie die Form Fig. 1 a b c d; angezogen fließt sie über die Arme auf allen Seiten gleichlang herab; um den Gebrauch der Arme und Hände zu ermöglichen, muß sie auf den beiden Seiten heraufgenommen werden und sammelt sich dann auf den Armen in großer Faltenfülle an (siehe die Fig. 2 und 3).

(Fortsetzung folgt.)

Die Ausstellung kirchlicher Kunstwebereien und Stickereien der Vergangenheit in Crefeld.

Es war ein recht guter Gedanke, gerade in Crefeld eine Ausstellung alter Webereien und Stickereien kirchlicher Zweckbestimmung zu veranstalten, welche dort im Oktober 1887 unter dem Protektorat des Herrn Erzbischofs Dr. Philippus Krementz von Köln eröffnet wurde und während mehrerer Wochen einen Anziehungspunkt für Kunstfreunde, Geistliche und gebildete Laien, bildete. Denn Crefeld mit seinen Nachbarstädten Viersen, Lobberich u. s. w. ist das Emporium der rheinischen Sammt- und Seiden-Industrie, die hier neue Impulse empfangen sollte und anscheinend auch empfangen hat, und durch seine Lage war es für den Besuch aus Rheinland und Westfalen, Holland und Belgien trefflich geeignet, übte aber Anziehungskraft selbst auf den Süden Deutschlands aus, war unter den Besuchern doch auch Württemberg vertreten.

Zunächst sahen wir die reichen Paramentenschätze rheinischer Dome, Pfarrkirchen, ehemaliger Klöster, Museen und Privatsammlungen hier in mustergiltiger, meist eine Besichtigung von allen Seiten ermöglichenden Aufstellung vereinigt, selbst solche, die bislang niemals zu Ausstellungen hergeliehen wurden. Fast gar nicht vertreten waren leider die Kirchen Westfalens, und was sich im Norden Deutschlands aus der alten katholischen Zeit in protestantischem Kirchenbesitz erhalten hat, war dem Comité verweigert worden. Mit größter Liberalität und richtigem Verständniß für die hohe Bedeutung einer solchen Ausstellung war dagegen der Süden dem Comité zu Hilfe gekommen, und so bewunderten wir denn eine Reihe von Paramentenschätzen aus bayerischen und österreichischen Domen, Kirchen und Klöstern, welche neben ihrer technischen und archäologischen Bedeutung für weitaus die meisten Besucher auch noch den Reiz der Neuheit hatten.

Es kann hier nicht meine Aufgabe sein, einen eigentlichen Ausstellungsbericht, eine auch nur annähernd vollständige Besprechung der wichtigeren Ausstellungsobjekte zu geben, welche kaum noch ein allgemeines Interesse beanspruchen könnte. Nachdem auch in voriger Nummer schon die Resolutionen mitgeteilt wurden, in welchen wir

9. Jahrh. den Namen planeta ab; letztere Bezeichnung erklärt Isidor von Sevilla: Sic et Graeci planetas dictas volunt, quia oris errantibus evagantur (weil der Saum umherschweift) unde et stellae planetae i. e. vagae eo quod vago sui errore motuque discurrunt (vgl. Kraus, Realencykl. II 204).

Digitized by Google

als Jury bei Beendigung der Ausstellung einige besonders wichtige Nutzanwendungen niederlegten, werden einige kurze praktische Erwägungen und archäologische Hinweisungen immerhin den Lesern des „Archivs" noch willkommen sein.

Ich möchte hier an erster Stelle die Aufmerksamkeit auf die Frage richten, welchen Stoff man am besten zur Anfertigung der Paramente verwenden solle? Aermere Kirchen können nicht nachdrücklich genug vor den billigeren Qualitäten der Seidendamaste gewarnt werden, zu deren Herstellung neben der Seide auch Baumwolle und Leinen verwandt wird, und die unter dem Namen Serilin in den Handel kommen. „Billig und schlecht" ist die Signatur dieser Stoffe, bei welchen die Seide von dem mit ihr verwebten Leinenfaden förmlich aufgezehrt wird, so daß nach einiger Zeit nur noch das leinene Gewebe sich zeigt. Zwingen die Rücksichten auf das Budget zur Verwendung billigen Stoffes, so möge man einen Wollendamast wählen, weil derselbe dauerhaft ist und, wie eine ausgestellte, dem 15. Jahrh. angehörige Kasel aus Brünn zeigt, nach Jahrhunderten noch in seiner äußeren Erscheinung einen würdigen Eindruck macht, was von den Serilin-Stoffen schon nach verhältnißmäßig kurzem Gebrauch nicht gesagt werden kann. Bei reicheren Mitteln sollte man guten echten Seidendamast nehmen und namentlich für die weißen Paramente eine Musterung wählen, die durch farbige Konturirung der Hauptmotive in Tamburirstich prägnanter hervorgehoben werden kann, wodurch auch eine harmonische Verbindung des Stoffes mit dem farbigen, sei es gewebten oder gestickten Caselkreuz erzielt wird. Was wir an solchen Arbeiten aus neuerer Zeit, z. B. an einer auch in ihrem herrlichen alten Kreuz nicht geschickt restaurirten Casel aus Euskirchen sahen, war recht abschreckender Art, während mustergiltige Belebung des Stoffes durch aufgestickte Ornamente an mehreren Paramenten zu bewundern war, ich nenne nur die dem 15. Jahrhundert angehörenden Caseln und Dalmatiken aus der Stiftskirche in Kyllburg und der Pfarrkirche von St. Johann Baptist in Köln, sowie den Chormantel aus der Kirche in Kaiserswerth, bei welchen in Gold und Seide aufgestickte Adler bezw. Granatäpfel ein wiederkehrendes Muster von großer Wirkung bilden.

Unstreitig der würdigste, wirkungsvollste und schönste Paramentenstoff bleibt aber der Sammt, und da die neuere Industrie denselben in vorzüglicher Güte und zu verhältnißmäßig nicht hohen Preisen herstellt, so sollte man, namentlich wenn es sich um Beschaffung von Festtagsparamenten handelt, wieder mehr zu einem Stoffe zurückkehren, den, wie unsere Ausstellung an zahlreichen Beispielen zeigte, das Mittelalter trotz seines damals viel höheren Preises vorzugsweise verwendet hat. Referent ließ vor einigen Jahren rothen Sammt nach einem alten feinlinigen Granatapfelmuster herstellen, bei welchem das Muster in rothem Satin sich äußerst wirkungsvoll von dem höher stehenden Sammt abhob, und schwarzen mit weißem Satinmuster. Dieser Versuch zeigte, daß sich bei einigem guten Willen auf diesem Gebiete wieder viel Schönes erzielen läßt, wenn wir auch einstweilen mit einer Nachahmung der einfacheren geschnittenen Sammte uns begnügen müßten, welche die Ausstellung in größter Mannigfaltigkeit der Musterung vorführte. Es würde, wenn diese erst wieder mehr in Aufnahme gekommen, gewiß wohl nur einige Zeit dauern, bis die Fabrikanten, welche für profane Zwecke so reiche Muster in den verschiedensten Farben und Techniken herstellen, den Muth finden, auch die reicheren und theueren Stoffe mit ausschließlich kirchliche Motive zeigenden Mustern zu schaffen. Für diese wären dann die überaus wirkungsvollen Vorbilder zu verwerthen, die wir namentlich an mehreren Caseln, Chormänteln und Dalmatiken aus dem Aachener Dom, der Pfarrkirche zu Bracht und aus Privatbesitz bewundern. Bei diesen zeigt sich bald eine Verbindung von geschnittenem und ungeschnittenem Sammt (sog. Frisé) auf gleichfarbigem Atlas- oder Satingrund, bald eine zarte blaue Sammtkontour auf einem Grund von Gold-Frisé, bald geschnittener Sammt in zwei verschiedenen Höhen auf Goldgrund oder mit eingesprengten Goldfäden (velours sur velours en or frisé). Zu beachten wäre nur, daß für weiße Paramente der Sammt sich weniger eignet und daß bei Färbung der Seide für die rothen,

Digitized by Google

schwarzen, grünen und violetten Gewänder Anilinfarben nicht verwendet werden dürften, da deren Dauerhaftigkeit den ernstesten Bedenken unterliegt.

Die schöne Sitte, das Hochzeitskleid fürstlicher oder reich begüterter Damen der Kirche zur Herstellung von Paramenten zu überweisen, war auch in früheren Jahrhunderten vielfach im Gebrauch, und nachahmenswerthe wie abschreckende Proben zeigt die Ausstellung. Kleiderstoffe mit rein profanen und ganz modernen Mustern sollten unseres Erachtens keinenfalls zu kirchlichen Gewändern verwerthet werden. Wo die Absicht einer Bestimmung des Hochzeitsgewandes zu kirchlichen Zwecken vorliegt, sollte ein wenigstens annähernd kirchliches Muster oder noch besser ein recht guter einfarbiger Stoff gewählt werden, dem dann event. später ein kirchliches Muster aufgestickt werden könnte.

Für eine stilgerechte Musterung der Gewebe geben außer den an den Paramenten auf uns gekommenen Stoffen auch eine Reihe höchst interessanter Stoffreste vorzugsweise byzantinischen, sassanidischen und palermitanischen Ursprungs willkommene Anhaltspunkte. Dieselben waren aus den Domschätzen von Aachen und Mastricht hergeliehen und bildeten mit dem reichen Bestand der Kgl. Gewebesammlung in Crefeld, in deren Räumen die Ausstellung stattfand, und mit den höchst interessanten arabisch-sicilianischen Geweben an den beiden Dalmatiken der alten Kapelle in Regensburg die Wonne aller archäologisch angelegten Besucher. Es wäre übrigens dringend zu wünschen, daß die arabischen Inschriften an den letzteren nochmals sorgfältig geprüft und genau festgestellt würden, da über die Entstehungszeit die Meinungen auseinandergehen. Technisch interessant war die Beobachtung, daß zur Erzielung des Goldbrokates hier ganz dünne, etwa ein Millimeter breite Lederstreifchen verwendet wurden, die auf der Vorderseite stark vergoldet und mit dünnen Ueberfangsstichen der Weberei eingegliedert sind. Das ist ein eigenartiges Gegenstück zu dem im Mittelalter gebräuchlichen sog. cyprischen Goldfaden, der den Geweben und Stickereien jener Zeit einen so eigenartig weichen und schönen Glanz gibt. Recht erfreulich war es, an einigen neuesten Geweben Proben des neuen cyprischen Goldfadens zu betrachten, dessen Wiederherstellung erst in dem letzten Dezennium auf deutschem Boden geglückt ist, seit man entdeckt hatte, daß zu demselben ein in ganz schmale Streifchen geschnittener, auf einer Seite vergoldeter Schafdarm verwendet worden, der spiralig um einen starken Leinenfaden gewunden war. Zu tadeln ist aber an diesem neuen cyprischen Goldfaden die Ungleichheit und die zu große Dicke, die ihm ein kordelartiges Aussehen gibt, und dann die höchst bedauerliche Thatsache, daß sich das dünne Häutchen gar zu leicht von dem Leinenfaden, den es umgibt, loslöst. Auch ist der Preis noch gar zu hoch, kostet doch der Meter eines etwa 70 cm breiten reichgemusterten Goldbrokatstoffes 80 M., der mit echtem metallischem Goldfaden hergestellt nur auf 40 M. zu stehen kommt.

Für die Ausstattung der Paramente mit Borten, Kreuzen, Stäben u. s. w. bot die Ausstellung nachahmenswerte Vorbilder und Anhaltspunkte in Menge. Ganz allerliebst gemusterte schmale und breitere Aurifrisien waren zur Bildung von Gabelkreuzen auf einer dem 10. oder 11. Jahrhundert angehörigen Casel aus dem Domschatz zu Brixen und auf der auch wegen ihres hochinteressanten Webemusters wichtigen Casel des hl. Bernhard aus der Abteikirche in Brauweiler verwendet, während bei einem von dem gleichen Heiligen gebrauchten Meßgewand im Dom zu Aachen das Gabelkreuz durch eine breite reich ornamentirte Stickerei aus Tausenden von echten Perlen gebildet wird. Die langweiligen, nur ein gewebtes Pflanzenornament zeigenden Caselkreuze und Dalmatikstäbe, mit denen heute die Paramentenvereine überschwemmt werden, kannte das Mittelalter nicht. Die Stickkunst feierte an diesen Stäben ihre herrlichsten, trotz aller fortgeschrittenen Kunstfertigkeit heute ganz unerreichbaren Triumphe, weil unseren Damen und selbst Klosterfrauen die Geduld und die guten Augen ihrer mittelalterlichen Vorgängerinnen fehlen. Was in dieser Beziehung an Caselkreuzen, Stäben und Borten die Ausstellung vorführte, war sowohl technisch wie ikonographisch einzig schön, wenn freilich in letzterer Hinsicht auch manche Sonderbarkeit mit unterlief.

Digitized by Google

Dahin rechne ich z. B. eine auf dem von Lilien umstandenen Thron sitzende Madonna, die dem eine fast genrehafte Freude äußernden Jesuskinde die Brust reicht (auf einer Chormantelkapuze aus dem Nonnenstift Göß in Steiermark, 13. Jahrh.), oder eine an gleicher Stelle angebrachte hl. Jungfrau mit dem Jesusknaben, die einem vor ihr knieenden Abt die nackte Brust zeigt (Pfarrkirche zu Uerdingen). Nachahmenswerth und nachahmungsfähig erscheint die im Mittelalter besonders beliebte Darstellung des Gekreuzigten in Plattstich auf dem mit einigen streng gezeichneten Pflanzenornamenten geschmückten Caselkreuze, wovon mustergiltige Vorbilder in großer Zahl ausgestellt waren. Nachahmenswerth ist weiter die in ihrer Wirkung heute, nach Verlauf von mehr als fünf Jahrhunderten, noch großartige Verbindung von Weberei, Stickerei und Goldschmiedekunst an den Borten eines ganz mit reicher Stickerei bedeckten Chormantels aus dem Aachener Dom. In diese gewebten Aurifrisien sind am Halse und vorderen Rand durch Vögel und Rankenwerk verbundene Vierpässe mit Goldfäden eingestickt, und auf diesen ist dann ein ebenfalls gesticktes Wappenschild abwechselnd mit sechsblättrigen Doppelrosen angebracht. Letztere sind aus vergoldetem Silberblech gefertigt, das am Rande gekörnt und an der eingebogenen Mitte jedes Blattrandes mit je einer Perle verziert ist, während sich in der Mitte jeder Rose ein schön gefaßter, von vier Perlen umgebener Smaragd findet. Der unten um den Chormantel herumlaufende Rand ist fast noch kunstvoller gearbeitet. Die Fläche desselben ist mit fischgratförmiger Goldstickerei grundirt, über welcher in regelmäßigen Abständen gestickte Vasen mit Blumen und Sternen abwechseln, zwischen denen die großen Figuren der Patriarchen und Propheten eingestickt sind. In der halben Höhe der Borte läuft über die Stickerei rings herum eine ziemlich dicke rothe und gelbe Seidenkordel, an welcher (statt der Quasten?) in kleinen Abständen ungefähr hundert etwa 5 cm hohe, auf vierpassiger Grundform nach oben spitz zulaufende Silberglöckchen ohne Klöppel hängen. Derartige Glöckchen müssen im Mittelalter als Zierat beliebt gewesen sein, denn ähnliche, nur kleiner und mit dreipassiger Grundform, finden wir an dem herrlichen Rationale aus dem Regensburger Dom. Dieses letztere, das ebenfalls ausgestellt war, könnte eine eigene Abhandlung und sorgfältige Publikation beanspruchen. Es genüge hier der Hinweis, daß der Gebrauch dieses bischöflichen Schulterkleides ein Ehrenvorrecht der Bischöfe von Lüttich, Salzburg, Bamberg, Regensburg, Eichstätt und Paderborn war, dessen sich die beiden letzteren heute noch bei feierlichen Pontifikalämtern bedienen, nachdem dies dem Eichstätter Bischof durch Benedikt XIV. 1745 und erstmalig dem Paderborner Bischof Bernhard I. 1133 durch Papst Innocenz II. und dann wieder durch Papst Alexander VII. dem Bischof Ferdinand von Fürstenberg gestattet worden. Das vorzüglich erhaltene Regensburger Rationale ist ganz mit figürlicher Stickerei aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts bedeckt, welche außer dem Lamm Gottes, den Evangelistensymbolen und Apostelfiguren auf der einen Seite auf der andern eine Reihe alttestamentlicher Propheten zeigt und so außer durch seine dem hohenpriesterlichen Superhumerale (Ephod) ähnliche Form auf den alten Bund und sein Priesterthum hinweist.

Nachahmenswerth sind endlich, um nach dieser Abschweifung wieder zu unserem Thema zurückzukehren, die in reichster Mannigfaltigkeit zur Ausstellung gesandten Kaseln mit sog. Kölner Stäben. Es scheint, daß vorzugsweise oder fast ausschließlich in Köln vom Anfang des 15. bis weit in das 16. Jahrhundert hinein die Kunst blühte, Casel- und Dalmatik-Stäbe bezw. Kreuze in einer ganz eigenartig sinnreichen und geschmackvollen Verbindung von Weberei und Stickerei in den figürlichen Darstellungen zu schaffen, und wir sehen dort um jene Zeit die Verfertiger solcher Stäbe zu einer besonderen Innung der Bildsticker und Wappenwirker vereinigt. Auf golddurchwirktem Grunde wechselt charakteristisch behandeltes Blattwerk mit Wappen und bildlichen Darstellungen ab, bei welchen die Umrisse und Gewänder in verschiedenen Farben eingewebt, die Gesichter, Hände, Füße und einzelne Umschläge an den Gewändern aber mit der Nadel sorgfältig in Plattstich ein-

Digitized by Google

gestickt sind. In solcher Ausführung sahen wir u. A. Scenen aus dem Leiden Jesu, gegen dreißig Darstellungen verschiedener Passionswerkzeuge und ikonographisch interessante Heiligenfiguren an den Stäben von Casel und Dalmatiken aus St. Georg in Köln, Darstellungen der hl. Ursula und ihrer Genossinnen und vieler anderen Heiligen an dem Stab einer Casel aus St. Cäcilien in Köln u. s. w. Es ist Aussicht vorhanden, daß schon bald über Versuche berichtet werden kann, ähnliche Stäbe neu herzustellen, wodurch selbst weniger bemittelten Kirchen die Möglichkeit geboten würde, sich mit geringen Geldopfern stilgerechte und wirkungsvolle Kreuze und Stäbe für Casel, Dalmatik und Chormantel zu beschaffen, denen nur halbwegs geübte Stickerinnen ein eigenartiges und selbständiges Gepräge geben könnten.

Hinsichtlich der Form der Paramente, namentlich der Caseln, muß festgestellt werden, daß dieselbe in der ältesten Zeit am weitesten von jener schwindsüchtigen Dürftigkeit und jener Geschmacklosigkeit entfernt war, in welcher Caseln aus dem Anfange unseres Jahrhunderts auf uns gekommen und jetzt glücklicherweise nur noch sporadisch beliebt sind. Während alle dem 11.—13. Jahrhundert angehörende Meßgewänder die weiteste Glockenform zeigen, die freilich für den celebrirenden Priester manche Unbequemlichkeiten bedingte, sahen wir selbst aus dem 15. und 16. Jahrhundert, wo die sog. gothische oder Bernhardus- und Borromäusform verlassen und die Casel mehr und mehr auf einen vorne und hinten herabhängenden schmalen Schnippel reduzirt wurde, immerhin noch Caseln, die bei einer Rückenbreite von 80 cm vorne an der schmalsten Stelle noch 58 cm messen. Das dürften also die Maße sein, unter welche man selbst dort nicht hinabgehen sollte, wo man sich für die so kleidsame und in ihrem Faltenwurf malerisch schöne „gothische" Form nicht begeistern will. Das Gabelkreuz auf Vorder- und Rückseite ist übrigens allen ältesten Caseln mit Ausnahme derjenigen des hl. Heribert († 1022), die gar kein Kreuz hat, eigen, zeigt sich noch im 15. Jahrhundert an der besonders schönen Casel aus St. Georg in Köln und hat in der „Nachfolge Christi" des gottseligen Thomas von Kempen (IV, 5) eine schöne ascetische Deutung gefunden.

Ich könnte nun noch manches interessante Stück aus der in Crefeld vereinigt gewesenen Sammlung herausgreifen und besprechen, so z. B. den überaus schönen, im Jahre 733 der Hedschra in Südpersien verfertigten Teppich, der einst in Mekka zur Bekleidung des Sockels der Säulen diente, welche die Decke der hl. Kaaba trugen und ein Muster jener berühmten Susandschird ist, die man als Nadelmalerei oder Stickerei am Webstuhl bezeichnen darf. Ich könnte länger bei den Reizen eines auf grünem Sammt unter sieben gestickten Arcaturen Heilige und die Krönung Mariens in delikatester Gold- und Silberstickerei zeigenden Antependiums aus dem Kloster Kamp, bei einer höchst interessanten Mitra aus dem Stifte Admont in Steiermark, einem gewebten und dann ungeschickt in Applikationsmanier überstickten figurenreichen Altaraufsatz (Retabulum, Antependium) aus dem Diözesan-Museum zu Regensburg, einer interessanten Bursa aus Brünn verweilen. Aber ich fürchte, die Geduld der Leser und die Langmuth des verehrten Redakteurs schon allzulange in Anspruch genommen zu haben, und will deßhalb zum Schluß nur noch kurz auf eine Entdeckung aufmerksam machen, die mir an der Dalmatik aus dem 1020 durch Adala und deren Sohn Aribo gegründeten Benediktiner-Nonnenstifte Göß in Steiermark gelungen ist. Dieses, wie die zugehörige Casel und Chorkappe, ganz mit figürlicher und ornamentaler Seidenstickerei auf grauem Canevas bedeckte Parament aus dem 13. Jahrhundert zeigt u. A. einen springenden Löwen, den im Kreisrund die lateinische Majuskel-Inschrift: Chunegundis . abbatissa . hoc . opus . operata . est umgibt und in einem dieses umschließenden quadratischen Rand eine leider vielfach verstümmelte, aber sehr charakteristische deutsche Majuskelinschrift, von welcher ich nur die Worte »heiligem . chinde« (ch = k) und »himelische . chuneginne . geziret . hat« entziffern konnte.

Viersen. Rektor Aldenkirchen.

Digitized by Google

Die Stadt Lauffen a. N., ihre Heilige und ihre Heiligthümer.

Was ein kleiner Fluß und ein kleiner Höhenzug dazu beitragen kann, um die Lage einer Stadt interessant und malerisch zu gestalten, das haben beide in reichem Maße der kleinen Stadt Lauffen bei Heilbronn zukommen lassen, die als bevorzugtes Kind von Berg und Fluß mit den schönsten Städtelagen Württembergs wetteifern kann. Der Neckar tritt hier mit einer ihm selten eignenden Würde und Größe auf, gleichsam noch stolz über einen nicht müheloſen Sieg, den er in altersgrauer Zeit hier über den seinem Lauf sich entgegenstemmenden Felsrücken davontrug; und als gälte auch für ihn immer noch das parta tueri, scheidet er ernst und streng mit seinen Wogen den Hügel, auf welchem der eine Theil der Stadt sich gelagert hat, von der Anhöhe, die als heiliger Berg, besetzt mit der Kirche und Kapelle der heiligen Reginswind, den andern Theil, das Dorf, beherrscht, und er duldet nur die lange schöne Brücke über sich, welche die Verbindung zwischen Dorf und Stadt herstellt. Und doch Ein Hinderniß hat er in seinem gewaltigen Kampf mit aller Kraft seiner Wogenminen nicht wegräumen können; er muß es heute noch ertragen mitten in seinem Bett und muß sich an ihm vorbeifinden; das ist der merkwürdige, zwischen Stadt und Dorf aus den Fluthen aufsteigende Fels, dessen zackigem Kamm noch in romanischer Zeit ein thurm- und mauerbewehrter Burgbau aufgenöthigt wurde. Daß beim Friedensschlusse nach jenem Naturkampf der Neckar sich dazu verstehen mußte, diesem Felsen, der ohne Zweifel besonders ritterlich sich gehalten hatte, Raum in seinem Bett zu geben und ihn zu respektieren, das erhöht noch wesentlich die Schönheit der Lage dieser Stadt.

Doch wir haben sie schon genannt, die Heilige, welche einst mehr als die Natur dieses Städtchen berühmt und besucht machte, deren Wiege eben in der Burg auf der Felseninsel stand, welche, indem ihr Leichnam lichtumflossen auf den Fluthen des Neckars schwamm und dann auf dem Kirchberg als heilige Reliquie geborgen ward und als Magnet die ganze Umgegend anzog, dem Fluß, dem Berg, der Stadt, der Gegend einen Duft überirdischer Art verlieh. Sie ist die erste Heilige, welche als eine von gewaltsamem Tod geröthete Rose dem an Heiligen armen Boden unseres engeren Vaterlandes erſproßte, und ihr Name ladet zu einer kurzen hagiologischen Untersuchung ein, — zu einer kurzen, denn im nächsten Bande der Franconia sancta, des vorzüglichen Werkes von Dr. Stamminger, wird ihr erstmals eine Biographie gewidmet werden.

Was wir von ihr wissen ist dies: Reginswind (schnell im Rath; auch Reginswida, Regnisinda genannt) ist die Tochter des Markgrafen Ernst aus Bayern und seiner Frau Friedeburg; diesen Markgrafen hatte Ludwig der Fromme bei seinem Aufenthalt in Augsburg 832 mit dem Kammergut in Lauffen belehnt und in letzterer Stadt, auf der Inselburg, erblickte die genannte Tochter das Licht der Welt. Sie ward der Pflege einer Amme anvertraut; diese aber hatte einen Bruder im Dienste des Markgrafen. Als nun der letztere einstmals seiner Obliegenheit, der Pferde seines Herrn zu warten, schlecht nachkam und dadurch Schaden verursachte, ward er zur Verantwortung gezogen und mit Ruthen gestrichen. Das verdroß die Amme so sehr, daß sie, als einmal die Eltern abwesend waren, das siebenjährige Töchterlein nahm, es würgte und erstickte und dann in den Neckar warf. Alsbald nach vollbrachter Unthat regte sich das Gewissen; von Verzweiflung getrieben stürmt sie zu einem Felsen empor, unter welchem ein schrecklicher Abgrund gähnt. Aber ehe sie noch sich hinabstürzen kann, haben Bürger der Stadt sie bemerkt und erreicht. Sie entwinden ihr ihr Geheimniß; man sucht nach dem Kinde und findet es am dritten Tage: blühenden Antlitzes, die Arme in Kreuzesform ausgestreckt, scheint es über einer Untiefe des Neckars auf den Fluthen zu schlafen.[1]) Der Leichnam

[1]) Die lateinische Legende, die einzige eigentliche Quelle, von welcher gleich nachher zu handeln ist, sagt, man habe sacrum corpus exanime gesehen piscoso cuidam cohaerens gurgustio (an oder über einer fischreichen Tiefe hängend, schwimmend; nur durch falsche Uebersetzung des gurgustium piscosum entstand die abenteuerliche Version, welche in die Oberamtsbeschreibung S. 297 und auch in Stadlers Heiligenlexikon Bd. 5 S. 56 übergieng, man habe sie

Digitized by Google

wurde feierlich auf dem Kirchhof neben der Kirche bestattet ungefähr im Jahr 839. Einige Zeit darauf stürzte aber die Wand der Holzkirche gegen das Grab hin ein, als wollte sie der Heiligen nicht bloß durch eine Thüre, sondern durch weiteste Oeffnung Einlaß in die Kirche gewähren; ausgebessert stürzt sie abermals ein. Zur gleichen Zeit empfängt Bischof Hunibert oder Humbert von Würzburg (832—841) durch nächtliche Engelerscheinungen Weisung, nach Lauffen, das seinem Sprengel angehörte, zu eilen und dort eine neue Kirche zu bauen, in welche der Leichnam der Heiligen transferiert würde; da er zögert, so wird endlich die Ermahnung durch nachdrückliche Züchtigung bekräftigt, deren Spuren noch andern Tags sichtbar sind. Nun macht er sich auf, läßt die Kirche bauen und überbringt unter großer Betheiligung von Klerus und Volk die heiligen Reliquien in dieselbe, wobei sich die Atmosphäre mit Wohlgerüchen erfüllt. Von nun an ist die Kirche eine Stätte der Wunder und Ziel der Wallfahrt für das ganze Land. Bayern wollen später, im 12. Jahrhundert, ihr Anrecht auf den heiligen Leib geltend machen, weil die Heilige einer Familie ihres Landes angehöre; sie kommen nach Lauffen und beraten, wie sie die Reliquien permittente gratia divina furtim wegnehmen könnten; aber da sie in der Nacht ihr Vorhaben ausführen wollen, werden sie durch Erdbeben, Donner und Blitz vertrieben.

So erzählt die Legende die erste und einzige eigentliche Quelle, ein Passionale in dem Augustinercanonissenkloster Bödeken (in Westfalen, Kreis Büren, Diöcese Paderborn; gegründet 837); den Bericht der Pergamenthandschrift ließ der Jesuitenpater Gamansius abschreiben, und er kam im Bollandistenwerk, in der Acta Sanctorum Julii tom. IV p. 90—96 zum Abdruck. Der Bericht ist in sehr schwülstigem Stil abgefaßt von einem ungenannten Verfasser, der sich aber wohl in Lauffen selbst aufhielt; denn er sagt in der Einleitung: wir schicken uns an, das von priesterlichen Personen Gehörte niederzuschreiben, virgineae parmati coessentia glebae, d. h. vertrauend auf, oder gekräftigt durch die Gegenwart des jungfräulichen Leichnams. Der Bericht gehört dem 11. oder 12. Jahrhundert an; daß Würzburg bereits Herbipolis, nicht mehr Wirceburgum genannt wird, weist auf diese Zeit.[1]) Was für die Wahrheit der Erzählung in ihren Grundzügen große Garantie bietet, ist der Umstand, daß die historischen Daten, an welche sie anknüpft, richtig sind, sodann daß der Verfasser mit der Lage und den Verhältnissen Lauffens sich wohl bekannt erweist. Nachweisbar ist, daß Reginswindis theils als Jungfrau theils als Märtyrin kirchlicher Verehrung theilhaftig wurde. Alte Martyrologien führen sie auf; im Würzburger Brevier hat sie schon frühzeitig, wie eine Pergamenthandschrift beweist, eine Kollekte (omnipotens sempiterne deus, cujus infirmum fortius est hominibus, concede propitius, ut qui beatae Regiswindis, innocentis et martyris annua solemnia celebramus, ejus patrocinantibus meritis ad continua gaudia pertingere mereamur); das Würzburger Missale von 1509 hat dieselbe Oration; im Proprium der Diözese Würzburg war die Heilige als Simplex bis in den Anfang des 18. Jahrhunderts. In Lauffen erhielt sich auch nach der Protestantisirung ihr Gedächtniß insofern, als nach dem Zeugniß von Crusius auch später noch die Landleute der Stadt und Gegend auf den Reginswindentag, den 15. Juli, Knechte und Mägde zu dingen pflegten. (Annal. suevic. p. II l. II c. 3).[2]) Was die Frage anlangt, ob Reginswind ihrer Todesart und Todesursache nach als eigentliche Martyrin bezeichnet werden könne, so sagt darüber der Bollandist: hoc nomen in latiore significatione accipiendum est; nam passim notum est, quod causa non poena efficiat martyres. Cum vero huic innocenti puellulae mors ex vindictae cupidine a nutrice illata sit, non video, quomodo haec ad stricti nominis martyrium possit evehi. Von

mit noch rothen Wangen in einem Fischrachen gefunden).

[1]) Vgl. Stälin, Württemb. Gesch. I, 239. Klunzinger, Gesch. der Stadt Lauffen (Stuttg. 1846) S. 20 f.

[2]) Nach Sattlers topogr. Gesch. des Herzogthums Württbg. S. 506 am 13. Juli, Margaretentag, weil im Traumgesicht des Bischofs Humbert der Engel die hl. Reginswind margaritam Domini genannt habe. Klunzinger l. c. 19.

Digitized by Google

den Reliquien der Heiligen ist jetzt nichts mehr vorhanden; möglich, daß dieselben dem großen Brande der Kirche 1564 zum Opfer fielen. Der Sarkophag in der Reginswindenkapelle ist ein Kenotaph; der an der Chorschlußwand der Kirche heute noch stehende Steinschrank, in welchem der heilige Leib geborgen gewesen sein soll, ist ebenfalls leer; an ihm oder in ihm befand sich wohl einst die von Kaplan Michael Epp 1527 verfaßte Inschrift, die Cruſius notirt hat:

En incubat insigni celebris virguncula tumba
Regiswindis in hac, martyr et eximia;
Quam fera primaevo nutrix in flore juventae
Insontem oppressit, acta furore gravi.
Urna per aeternum summo dilecta Tonanti
Ossa verenda tenet, spiritus astra colit.

Cruſius schließt seinen Bericht mit der Bemerkung, daß die ganze Geschichte der Heiligen in der Kirche zu Lauffen gemalt sei. Ich zweifle nicht, daß diese Gemälde die jetzt in der Alterthumssammlung in Stuttgart befindlichen, dem Stil nach wohl aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts stammenden Tafeln sind, welche in Bild und Reim schlicht und bündig die Legende der Heiligen erzählen und welchen wenige Worte zu widmen sind.

Auf dem ersten Bild erhält der Markgraf seine Belehnung mit der Herrschaft Lauffen von dem auf dem Throne sitzenden Kaiser, der von kleinem Hofstaat umgeben ist. Der erklärende Vers lautet:

Im Jar achthundert dreissig zway
Regiert Herr Ernst Fürst auß Nordgay [1])
Zu Lauffen, das ihm geben hat
Die Kaiserliche Majestat.

Die zweite Tafel ist ein Doppelbild; auf der kleineren Hälfte sieht man die Wöchnerin mit dem Kind zu Bette liegend, von einer Wärterin gepflegt; auf der andern die Taufe des Kindes, das vom Priester über den Taufkessel gehalten wird; die Pathin legt ihm zwei Finger auf den Kopf; der Markgraf steht mit dem Rosenkranz dabei. Text:

Daselbst gibt ihm sein gmahl zur handt
ein einzig döchterlein genandt
Regiswindis, das würt zur stundt
einer seugemutter pflag vergundt.

Drittes Bild: Pferde auf der Waide; der Fürst mit Gefolgschaft; auf seinen Befehl wird der Pferdeknecht mit der Ruthe bearbeitet:

Diß weibs bruder, des fürsten knecht
am Schloß der pferdt solt hütten recht;
do gehn sie schaden, als er gwichen,
Drumb ward er öffentlich gestrichen.

Das vierte Bild [1]) zeigt eine interessante Ansicht der Stadt Lauffen; auf den Fluthen des Neckar schwimmt das heilige Kind; am linken und rechten Ufer ein Mann mit langem Schifferhaken beschäftigt, es anzulanden; die Amme, welche Zeichen der Verzweiflung gibt, wird von Knechten gebunden. Die Inschrift lautet: Die rutten (Ruthen-)Züchtigung verdross die seugamm, mordt das kind im schloss, würffts todt in Neckher, schwimpt empor, würt gefunden und gelegt in Chor.

Zwischen dieser und der folgenden Tafel müssen nun einige oder wenigstens eine verloren gegangen sein, oder anderswo sich befinden. Die nächtliche Vision des Bischofs ist nämlich auf dem letzten Bild nicht erzählt, sondern vorausgesetzt. Der Bischof geht aus seinem rot ausgeschlagenen Schlafgemach hervor, von einem Diakon mit Stab gefolgt; Priester oder Kanoniker tragen auf der anderen Bildhälfte den Sarg der Heiligen auf ihren Schultern. Text:

Da ging er mit dem Tumb Capitel
alsbald zu rat und fand diß mittel,
grubs kind auß, den sarkh renoviert
und nun hailgen canonisiert.

Wie man sieht, bewegt sich die Erzählung dieser Bilder in allem Wesentlichen ganz im Einklang mit der aus dem Kloster Bödeken stammenden Legende. Im letzten Vers ist auch ganz richtig ausgesprochen, daß die Beatifikation der heiligen Reginswind nicht von Rom, sondern vom Bischof von Würzburg ausging, wie denn die Bischöfe bis 1200 und länger ein solches Recht für ihre Diöcesen in

[1]) Der Nordgau begriff in sich die Bisthümer Bamberg, Eichstätt und die Oberpfalz (Klunzinger, Gesch. der Stadt Lauffen S. 8).

[1]) Früher im Besitz des Grafen Uexküll in Ulm (s. Klunzinger a. a. O. 21 f.).

Digitized by Google

Anspruch nahmen. Noch zur Zeit Sattlers befand sich in der Kirche der alte Hochaltar, ein, nach Sattlers Beschreibung zu urteilen, zum Kleiderkasten degradirter Flügelaltar, welcher nebst den Bildern der 12 Apostel (wohl auf der Predella) auch solche aus der Geschichte der heiligen Reginswind aufwies; er ist inzwischen verschwunden.

Gehen wir nun über zu den mit dem Namen dieser Heiligen bezeichneten kirchlichen Denkmälern der Stadt Lauffen. Hier müssen wir zunächst uns zu einem kleinen, aber sehr merkwürdigen Bau begeben, der mit seinen altersgrauen Mauern neben der großen Reginswindenkirche im Garten des Helfers aufragt. Es ist das die Reginswindenkapelle, bestehend aus einem quadratischen schönen Quaderbau von nicht großen, aber in gutes Verhältniß gesetzten Dimensionen [1]), mit achtseitigem massiven Steindach gedeckt, welches den Innenraum mit einer Art Kuppelwölbung, einem achttheilig aufsteigenden Staffelgewölbe überspannt und mit einem Steinkreuz gekrönt ist. Innen nichts als eine Steinbank der Westseite entlang (die Thüre führt nördlich herein) und einige ehrwürdige Reste gemalter Apostelkreuze; an eben dieser Westseite ist außen, jetzt fast ganz im Boden, ein kleines Gewölbchen zu sehen, wohl keine Krypta, sondern eine Nische für Schädel und Todtengebeine. An dies Quadrat schließt sich östlich ein halbachteckiges Chörchen an, ohne Streben, mit Sterngewölbchen, dessen Kappen Backsteinfüllung haben und dessen Rippen auf Fratzenkonsolen aufsitzen, und mit zweitheiligen Fenstern, deren Bögen mit gut gothischem Maßwerk gefüllt sind; außen auf der Nordseite eine jetzt leere Bildnische mit hübschem Ziergiebel.

An diesen Bau knüpfen sich nun manche schwierige Fragen. Ganz sicher ist das, daß er nicht aus Einer Zeit stammt, daß der quadratische Theil der ältere, der polygone Chor späterer Anbau ist. Das erhebt über allen Zweifel, die Art der Aneinanderfügung beider Teile; der Chor ist dem Quadrat bloß äußerlich angeschiftet, das Mauerwerk nicht eigentlich verzahnt; das Dachgesims des Chors überragt das des Quadratbaues, so daß die Mauer des ersteren theilweise noch auf dem Steinhelm des letzteren auflagert; der Chorbogen, welcher beide Theile verbindet, ist sichtlich später eingebrochen. Zweifellos ist sodann auch, daß das Portal und die drei zweitheiligen Maßwerkfenster des Quadratbaues nicht ursprünglich sind, sondern aus der Zeit des Chorbaues stammen, dessen Fenster ganz dieselben Formen haben. Eben die Veränderungen aber, welche mit dem Quadratbau vor sich gingen, erschweren so sehr die Lösung der aus der Form des Werkes und Gesimses nicht mit Sicherheit zu entscheidenden Frage, aus welcher Zeit dieser früheste Bautheil stamme. Daran wird nun wohl nicht zu denken sein, daß wir in diesem Bau noch die von Bischof Humbert im 9. Jahrhundert aufgeführte Reginswindenkapelle vor uns hätten; aber mit vollem Recht wird man ihn noch der romanischen, oder spätestens der Uebergangszeit zuweisen, namentlich im Hinblick auf das massive Steindach und die eigenthümliche, mit demselben kombinirte achtseitige innere Einwölbung. Wir bezeichnen daher diesen Steinbau als Nachfolger der ersten von Bischof Humbert vielleicht nur in Holz aufgeführten Kapelle und möchten ihn ins 11. oder 12. Jahrhundert versetzen; in der Zeit der Hochgothik, wohl nach Vollendung der Basilika und vielleicht, wie dies manchmal vorkam, mit dem übriggebliebenen Baumaterial wurde das Quadrat um das Chörchen vergrößert und zugleich mit mehr Licht versehen durch Einbrechung größerer Fenster; denn wenn nun auch die Heilige in der großen Basilika ihre Ruhestätte fand, so wahrte man doch ihrer ersten Grabstätte und dem darüber erbauten Heiligthum Verehrung und Anhänglichkeit. (Forts. folgt.)

[1]) Die Seite 17' 5" lang; Abbildung s. in der Oberamtsbeschreibung von Besigheim S. 261.

Die Reinigung der hl. kirchlichen Gefässe und Geräthschaften.

Von Vikar Schnell in Tettnang.

Die Erhabenheit und Heiligkeit des Dienstes, welchen der katholische Priester in der Kirche vollzieht, verlangt, daß alle Geräthschaften, welche hiebei zur Verwendung kommen, nach Materie und Form entsprechend würdig und schön seien.

Ganz besonders für die hl. Gefässe, welche auf dem Altare und zur Spendung der hl. Sakramente verwendet werden und zur Aufnahme des allerheiligsten Leibes und Blutes und der hl. Oele dienen, ist von jeher nur das kostbarste

Digitized by Google

Material als geziemend angesehen und von der Kirche zur Anwendung bestimmt worden. Daß diese hl. Gefäße nun immer rein und schön seien, darauf hat der Priester und in erster Linie der rector ecclesiae ein Hauptaugenmerk zu richten. Da außer dem Priester, Diakon und Subdiakon niemand die hl. Gefäße mit bloßen Händen berühren darf, so trifft die Genannten die Pflicht, für Reinerhaltung und Reinigung derselben selbst zu sorgen.

Im Nachstehenden nun sollen verschiedene Reinigungsmethoden genannt werden, welche sämmtlich die praktische Erprobung für sich haben. In Betracht kommen zunächst die ganz unschädlichen Mittel.

Kelche, Patenen, Lunula, Ciborien, Konsekrationspyxis, Monstranzen sollen jährlich wenigstens zweimal (Frühjahr und Herbst) einer gründlichen Reinigung unterzogen werden. Eine solche Reinigung erfordert aber ein Zerlegen der Gefäße in ihre einzelnen Theile. Vermittelst geeigneter kleiner Zangen werden die Schrauben, welche Cuppa, Nodus und Fuß der Kelche zusammenhalten, losgelöst, und, wenn man mehrere Kelche zugleich reinigt, je besonders gelegt und bezeichnet. Ist dies geschehen, so werden sämmtliche Theile (die gefaßten Steine, Porzellanmedaillons, emaillierte Theile ausgenommen, da ihnen das Wasser schadet) 1) in heißes Soda-(Laugen-)Wasser gelegt und mit Seife vermittelst weicher Bürste gebürstet; dann werden sie 2) in feines Sägmehl gelegt, bis alles trocken ist; hierauf werden sie herausgenommen, sorgfältig vom Sägmehl gereinigt und 3) mit einem Pariser Roth-Lappen, oder mit einem ganz weichen Hirsch- oder Rehleder-Lappen, oder mit trockenem Baumwollzeug leicht abgewischt. Der Pariser Roth-Lappen gibt einen schönen Glanz. Er kann bezogen werden von Karl Bauer in München, Reichenbachstraße.

Nach einem andern Verfahren werden die auseinandergenommenen Gegenstände a) ungefähr 1/4 Stunde lang in scharfes Laugenwasser gelegt, dann b) mit weichem Flanell abgerieben, c) in frischem Quellwasser abgespült, d) auf einem mit reinem Tuch bedeckten Tisch der Sonne ausgesetzt oder in der Ofenwärme getrocknet; darauf e) mit trockenem Baumwollzeug oder obengenanntem Leder leicht abgerieben.

Ein drittes Verfahren gibt ein altes Rezept des Regensburger ornatus ecclesiasticus. Darnach werden die auseinander gelegten Gegenstände 1) in ein warmes Wasser eingetaucht und letzteres ins Sakrarium oder in die Piscina geschüttet, 2) darnach mit Seife, die in scharfer Lauge (am besten in einer Pfanne, 1 Vierling reicht für viele Gefäße) zu einem Brei gekocht worden, allenthalben überstrichen und so 3) eine ganze Nacht oder doch einige Stunden stehen gelassen und nach diesem 4) in warmem Wasser abgespült und, wenn nöthig, mit einer Bürste, wie sie die Uhrenmacher oder Goldschmiede haben, in den Ecken und Vertiefungen sauber gereinigt. Nachdem sie drei- oder viermal abgewaschen, werden sie 5) in ein frisches klares Brunnenwasser gelegt und ohne daß sie abgetrocknet werden, auf einen mit sauberer Leinwand bedeckten Tisch der Sonne oder Ofenwärme ausgesetzt. Wenn sich sogenannte Tropfenflecken bilden, werden sie am besten mit Baumwollstücken oder mit obengenanntem Leder blank gerieben.

Außer diesen genannten Mitteln giebt es für einzelne Metalle noch andere, die aber mehr oder weniger angreifen und schleifen. 1) Für Silber und versilberte Gegenstände eignet sich vorzüglich „Gumpoldts Patent-Putz-Pasta“ (Verlag chemisch-technischer Präparate J. Gumpoldt, München.)

Es ist dies eine harte Seife, von der man etwas auf ein Stück nassen Flanell reibt, und mit der man die Gegenstände ziemlich fest überfährt. Darauf entfernt man mit nassem reinem Flanell oder mit Wasser die aufgeriebene Seife wieder, und reibt zuletzt mit weichem leinenem Tuch oder mit Putzleder trocken nach.

Auch für im Feuer vergoldete Altäre läßt sich diese Putz-Pasta erfolgreich verwenden. Sehr geeignet ist sie zum Reinigen von Glas.

2) Für Messing-Gegenstände ist das beste Mittel die „Universal-Metall-Putz-Pomade“ von Adalbert Vogt & Cie. in Berlin.

Diese kann man in jedem besseren Kaufladen bekommen, Gebrauchsanweisung ist darauf. Um dem Messing eine schöne Politur und Goldglanz zu verleihen, reibt man es mit „gebranntem Hirschhorn“ mittels gebrauchten, nicht neuen leinenen Lappens entweder trocken oder noch besser mit Spiritus vermischt auf. Dieses gebrannte Hirschhorn bekommt man in jeder Apotheke.

3) Kupfer reinigt man am einfachsten mit Essig und Salz, spült es mit reinem Wasser ab und reibt es trocken. Oder auch wie

4) Zinn mit heißem Sodawasser und Zinnkraut (Katzenwedel) abgerieben, in frischem Wasser abgespült und getrocknet.

Zum Reinigen von 5) Kännchen, Flaschen u. s. w., die man mit dem Wischer nicht behandeln kann, sind sehr gut des Münchener Th. Kommerells „Email-Schrote“, 1 Theil Email-Schrote, 2 Theil Wasser kalt oder warm, am wirksamsten Laugen- oder Sodawasser. Ein Säckchen, ca. 1 Pfund, kostet 1 M.

Die genannten Mittel beruhen auf Angaben von bewährten Männern der Praxis und sind von mir wiederholt angewendet und geprüft worden, auch sind sie bei nur ein wenig gutem Willen und praktischem Geschick leicht zu handhaben. Es hängt jedoch von der genauen Einhaltung des gewählten Verfahrens der Erfolg ab.

Die neue gothische Monstranz

für die in Restauration begriffene Kirche in Riedlingen bringt die Beilage in phototypischem Bilde zur Anschauung. Der Entwurf des reichen Werkes stammt von Professor Kolb in Stuttgart, die Ausführung in Silber mit Perlenschmuck und einigem edlen Gestein besorgte Meister Ballmann in Berg. Der Preis beträgt 3000 M.

Hiebei eine Kunstbeilage:
Gothische Monstranz für die Kirche in Riedlingen.

Stuttgart, Buchdruckerei der Akt.-Ges. „Deutsches Volksblatt“.

Digitized by Google

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Professor Dr. Keppler in Tübingen.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins, für denselben: der Vorstand Professor Dr. Keppler.

Nr. 4. Erscheint monatlich einmal. Halbjährl. für M. 2. 05 durch die württemb. (M. 1. 90 im Stuttg. Bestellbezirk), M. 2. 20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, fl. 1. 27 in Oesterreich, Frcs. 3. 40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie gegen Einsendung des Betrags direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblatts" in Stuttgart, Urbansstraße 94, zum Preise von M. 2. 05 halbjährlich. 1888.

Neue Studien über Paramentik.

Von Prof. Keppler.

(Fortsetzung.)

Diese Form des Meßgewands erhielt sich ungefähr bis ins 18. Jahrhundert. Sie ist auf alten Bildern und Grabsteinen häufig zu sehen, und es haben sich auch Exemplare dieser Gattung in ziemlicher Anzahl erhalten. Dazu gehört besonders die berühmte Casel in der Abteikirche zu Brauweiler bei Köln, deren sich der heilige Bernhard bei seinem Aufenthalt am Rhein 1143 bedient haben soll (Abbildung bei Bock Bd. II Tafel 32); ferner die Willigiscasel in der Stephanskirche in Mainz aus dem 10. Jahrhundert (Abbildung bei Hefele, Beitr. Taf. 2 Fig. 9; Beschreibung im Kirchenschmuck 1857 Heft 5 S. 73); zwei Caseln in Regensburg, deren eine dem hl. Wolfgang († 994) gehört haben soll (Beschreibung im Kirchenschmuck 1858 Heft 11 S. 65); die Casel im Schatz des Domes zu Bamberg, früher irrthümlich zu den Kaisermänteln Heinrichs des Heiligen gerechnet, aus der Mitte des 12. Jahrhunderts (Abbildung bei Bock, Kleinodien des heiligen römischen Reichs, Tafel 62); die Casel St. Godehards aus dem 11. Jahrhundert im Münster zu Niederaltach in Niederbayern (beschrieben im Kirchenschmuck 1858 Heft 1 S. 5 ff.); die Casel des Bischofs Benno von Osnabrück, des Erbauers des Speierer Doms in der Pfarrkirche zu Iburg; die Casel des heiligen Heribert in der Pfarrkirche zu Deutz; Glockencaseln im Domschatz zu Brixen, Eichstätt, Augsburg und in St. Peter zu Salzburg.

Eine Repristinirung dieser Form ist nie empfohlen oder versucht worden und würde offenbar nach obigem Dekret der Intention der Rituskongregation durchaus zuwider sein. Diese Form ist uns nicht nur allzu fremdartig geworden, sie ist auch in hohem Grad unpraktisch, weil sie den Priester in seinen Bewegungen allzusehr behindert. Die schon früher als nothwendig erkannten und angebrachten Aufzugsvorrichtungen an den Seiten (siehe bei Hefele, a. a. O. Tafel II, 9) leiden selbst an mancher Unzuträglichkeit und können den Armen des Priesters die Last der sich auf ihnen aufhäufenden Stoffmassen nicht abnehmen noch erleichtern. Daß schon in alter Zeit sich die Unbequemlichkeit der Glockencasel fühlbar machte, beweist auch die ins Ceremoniale episcoporum (l. 2 c. 8 nro 19) aufgenommene Weisung an die ministri, sie sollen dem pontificirenden Bischof die Casel auf beiden Seiten sorgfältig aufrollen und auf den Armen zurechtrichten, damit er nicht behindert werde; theilweise wurden auch oben Armlöcher angebracht, wie an einer Casel des Klosters Melk aus dem 13. Jahrh. (Mittheilungen der Centralkommission, Bd. 20, 134) und an der Casel des Bischofs Gottfried in Freising (1314) zu sehen ist. Kamen schwere Stoffe zur Verwendung und wurden die Aurifrise[1]) mit reicher Seiden- und Goldstickerei bedacht, so konnte das Gewand für den Priester zu einer fast untragbaren Last werden; so berichtet das Chronicon Moguntinense des Bischofs Konrad von einer Prachtcasel des 12. Jahrhunderts, in welcher nur ein valde robustus habe celebriren können, und welche daher nach dem

[1]) Aurifrisiae, auch aureae listae, fimbriae, vittae genannt, gestickte und gewobene Bandstreifen, die um den Halsausschnitt liefen, dann auf der Vorder- und Rückseite als gerade Stäbe die Hauptnaht verdeckten und allmählich sich erbreiterten und vorn und hinten einem Y ähnlich in Gabelkreuze ausliefen, die auf der Schulter zusammentrafen; erst im späten Mittelalter erhielt das Kreuz anstatt der schief aufsteigenden rechtwinklig sich ansetzende Querbalken.

Digitized by Google

Offertorium abgelegt und mit einer casula flexibilior vertauscht worden sei.

2. Allmählig machte sich vom 13. Jahrhundert an das Bestreben geltend, das Meßgewand, ohne daß man dessen Grundidee und Hauptbestimmung, die ganze Person des Priesters zu umhüllen, irgendwie verließ, doch dem praktischen Bedürfniß mehr anzubequemen. Man ließ nämlich auf der Vorder- und Rückseite die Zwickelstücke e f b und g f c in Wegfall kommen. Dadurch erzielte man, daß das Meßgewand auf den Seiten nur mehr bis zu den Händen reichte und also die auf den Armen sich ansammelnden Stoffmassen bedeutend erleichtert wurden. Das Gewand erhielt nun vorn und hinten einen etwas spitzen Auslauf und die Grundform a e f g d (siehe Fig. 4), welche natürlich, je nachdem der seitliche Ausschnitt größer oder kleiner gemacht wurde, großer Variationen fähig war.

Fig. 4. Seitlich ausgeschnittene Casel.

Es genügt hier, zwei alte Caseln anzuführen, welche als Paradigmen dieser zweiten Form, des Meßgewandes des 13. bis 15. Jahrhunderts gelten können. Die eine, die Casel des hl. Bernhard (Abbildung im Kirchenschmuck 1857, Heft 4 Beil.; Hefele, Beiträge, Tafel II, 10), befindet sich im Münster zu Aachen. Der hl. Bernhard soll sich 1143 derselben bedient haben. Der Form nach hält sie ungefähr die Mitte zwischen der mantelartigen Caselform und dem Meßgewand des 16. Jahrhunderts. Ihre Länge ist 1,47 m, ihre Breite (an der breitesten Stelle e g) 1,51 m.[1])

Die Casel des hl. Albertus Magnus wird aufbewahrt in der Pfarrkirche St. Andreas in Köln (Abbildung bei Bock, a. a. O. Bd. 2, Tafel II, Beschreibung ebenda S. 247; Kirchenschmuck 1857, Heft 10, S. 60). Ob sie wirklich in die Zeiten des hl. Albertus (1193—1280) zurückreicht, wogegen ihr Schnitt einigermaßen streitet, ob sie vielleicht später zurückgeschnitten wurde, soll hier nicht untersucht werden; nach den Untersuchungen Merlo's scheint soviel zweifellos zu sein, daß die Casel in St. Andreas nicht das Meßgewand ist, in welchem der Heilige bestattet wurde (vgl. Bock a. a. O. S. 247). Ihre Länge beträgt ca. 1,58 m, ihre Breite ca. 1,30 m. Die Länge erlitt also hier im Vergleich mit der Mantelform gar keine Einbuße; sie reicht bis zum Boden. Dagegen erscheint die Breite ziemlich stark reduzirt, während die Bernhardus-casel mehr breit als lang ist. Auch zeigt sich hier eine Zurückschneidung der Vorderseite gegenüber der Rückseite und eine kleine Einschweifung der ersteren in der Armhöhe, — offenbar zu dem Zwecke, die Bequemlichkeit des Gewandes zu erhöhen.[2])

Diese Caselform ist es, welche den seltsamen und unmotivirten Namen „gothische Casel" erhalten hat. Die Bedenken der Rituscongregation richten sich direkt gegen diese Form. Da dieselbe aber nicht reprobirt wurde, so ist sie noch vielfach im Gebrauch, namentlich am Rhein. Man kann sie, ehe von Rom eine definitive Entscheidung kommt, nicht für verboten erklären. Sie ist zulässig, aber sie darf nicht obligat gemacht werden wollen, und sie kann für unsere gewöhnlichen Bedürfnisse

[1]) Mit dem Namen Bernhardus-casel bezeichnet man vielfach auch die älteste Form, die Glocken-casula, indem man dabei die oben unter Nr. 1 aufgeführte Bernhardus-Casel in Brauweiler im Aug hat.

[2]) Die Bemerkung im Kirchenschmuck 1887 Heft 10, S. 60, daß diese Casula die Form einer Glocke habe und ganz rund sei, muß wohl auf einem Mißverständnis beruhen und kann sich auf die bei Bock abgebildete nicht beziehen.

Digitized by Google

nicht empfohlen werden. Letzteres nicht, einmal weil auch diese Form Aufzugsvorrichtungen an den Seiten braucht, diese aber weder schön noch praktikabel sind, sodann weil sie ihrer Weite und Größe wegen sehr viel Seidenstoff erfordert, daher für unsere gewöhnlichen Verhältnisse im Preise zu hoch kommt. Man könnte es befürworten, daß für die Kathedral- und Stiftskirchen oder in sehr reichen Stadtpfarrkirchen ein Prachtmeßgewand großen Schnittes zur Auszeichnung der höchsten Festtage angeschafft würde, aber für den gewöhnlichen Gebrauch und in gewöhnlichen Kirchen kann an die Einführung dieses Schnittes nicht gedacht werden.

(Fortsetzung folgt.)

Die Stadt Lauffen a. N., ihre Heilige und ihre Heiligthümer.

(Schluß.)

Im Chor dieser Kapelle befindet sich aber noch ein Denkmal des Alterthums, das besondere Besprechung verlangt. Es ist das ein Sarkophag, 4′ 8″ lang, 3′ 6″ hoch, an den Schmalseiten mit kleinen frühgothischen Maßwerköffnungen, geschlossen mit mächtigem Monolith, der auf beiden Seiten abgeschrägt ist; in den Giebelfeldern oben ein griechisches Kreuz, unten eine dreiblätterige Blume oder Lilie. Um den Deckel lauft folgende Inschrift: anno dm. m. ducentesimo vicesimo septimo fuit canonisata et translata virgo et martir sancta Regiswindis et fundata ecclesia. Hier stehen wieder Inschrift und Stil des Sarkophags im Streit mit einander; erstere scheint in die spätere Zeit des 15. Jahrhunderts zu weisen, letzterer unzweifelhaft in die Zeit der Frühgothik; der Widerspruch läßt sich aber durch die Annahme lösen, daß die Inschrift erst später auf dem Stein angebracht wurde, eine Annahme, welche durch die Erwägung gesichert wird, daß ursprünglich der Sarkophag der heiligen Reginswindis — denn ihn haben wir hier zweifellos vor uns — nicht wohl die obige Inschrift hätte tragen können. Die Geschichte dieses Sarkophags läßt sich nicht allzu schwer feststellen. Bekannt ist von ihm, daß er erst in den letzten Jahren in der Kapelle seinen Platz erhielt; früher befand er sich auf der Nordseite der Kirche. Wir werden nicht fehlgehen, wenn wir annehmen, daß er mit der Kirche gefertigt wurde und daß der heilige Leib bei der Einweihung der Kirche aus der Kapelle in eben diesen, einst im Chor der Kirche errichteten Sarkophag übertragen wurde. Entfernt wurde er aus der Kirche als man im Jahr 1521 für den heiligen Leib einen silbernen Sarg von 56 Mark Silber um 729 Gulden hatte fertigen lassen; diesen wollte man natürlich nicht in den nur mit wenigen Oeffnungen versehenen Steinsarkophag verschließen und verbergen, sondern zu seiner Aufnahme ward der jetzt noch an der Ostwand des Chores in der Kirche befindliche, mit spätgothischen Ueberstabungen verzierte, mit zwei schönen durchbrochenen Eisenthüren verschlossene große Steinschrank angebracht, dessen durchbrochene Gitterthüren den Anblick des Kunstwerkes und Heiligthums ermöglichten. Als man den Steinsarkophag aus dem Chore auswies, machte man ihn durch die obige Inschrift zu einem historischen Monument, und wollte man ihm durch dieselbe zugleich pietätvolle Behandlung sichern.

Die Kapelle ist gegenwärtig nicht im besten Zustand, wiewohl Mitte der fünfziger Jahre an ihr restauriert wurde. Der Chor ermangelt eines rechten Daches; die Fenster sind nicht geschlossen, ihre Maßwerke theilweise zerstört; Wind, Regen und Schnee haben offenen Zutritt und setzen dem ehrwürdigen Bau hart zu. Wie uns mitgetheilt wurde, ließ vor einigen Jahren das Domkapitel von Würzburg der Stadt Lauffen das Anerbieten machen, es wolle die Kosten einer vollständigen Restauration der Kapelle ganz tragen, unter der Bedingung, daß am Reginswindenfest in derselben celebriert werden dürfe und daß sie dem Besuch katholischer Wallfahrer offen gehalten werde. Man trug Bedenken, das Angebot anzunehmen. Umsomehr ist es Ehrensache der Stadt, hier weiterem Ruin zu wehren; wir wünschen den Bemühungen des für das Kleinod warm eingenommenen Herrn Helfers nach dieser Richtung besten Erfolg und, soweit in Lauffen selbst die nöthigen Mittel dazu nicht aufzubringen sind, auch willige Unterstützung seitens des Staates.

Zweifellos wurde die besprochene Kapelle

Digitized by Google

über dem Grab, in welchem die Heilige erstmals beigesetzt wurde, errichtet. Die Hauptkirche war damals dem heiligen Martinus geweiht. Zwischen 741 und 748 schenkte der Majordomus Karlmann dem Bischof Burkhard von Würzburg die Martinskirche von Lauffen mit Zubehör, und 832 bestätigte Kaiser Ludwig diese Schenkung.[1]) Im Jahr 1227 wurde eine neue Kirche erbaut; möglich, daß in Folge jenes Erdbebens, dessen auch Albertus Magnus gedenkt, und von welchem er berichtet, daß es den Neckar genöthigt habe, sein altes Bett zu verlassen,[2]) der Neubau nöthig wurde. Die jetzt stehende Kirche ist ihrer Anlage und Grundlage nach die damals aufgeführte Basilika, freilich im Laufe der Zeit im Aufbau sehr stark verändert.

Zunächst sah man sich veranlaßt, für diesen größeren Bau eine feste Substruktion zu schaffen. Man unterfing daher den vom Neckargrund senkrecht aufsteigenden Felsen, der schon Standort der alten Kirche gewesen war, mit starken halbrunden Strebepfeilern und Untermauerungen, um ihm gegen das nagende Spiel der Wogen die nöthige Sicherheit zu verleihen.

Der Kirche gab man die alte Basilikaanlage mit niedrigen Seitenschiffen und erhöhtem Mittelschiff. Aber dem gewaltigen Brande, welcher 1565 die Kirche heimsuchte, fiel auch die Reinheit und ursprüngliche Schönheit dieser Anlage zum Opfer. Man erhöhte nämlich die Wände der Seitenschiffe und auch die achteckigen Pfeiler im Innern und gestaltete dadurch die Basilika zu einer Hallenkirche mit 3 fast gleichhohen Schiffen um; die Oberlichter fielen weg, ein gemeinsames Dach deckte alle 3 Schiffe, und die Umfassungsmauern wurden mit breiten, in den Formen des Maßwerks sehr unreinen, an der Westfassade sogar rundbogigen Fenstern durchbrochen. Nur einige Portale des Langhauses sind noch aus der alten Zeit erhalten, scheinen aber ihre Lunetten verloren zu haben; in die erste Erbauungszeit der Kirche reicht auch noch zurück die in die Quader gehauene Sonnenuhr der Südseite; eine zweite an der Westseite ist von 1506. Im Innern spannen sich durch das Langhaus hin je fünf stark abgefaste Arkadenbögen, von den achteckigen Pfeilern (nur die beiden östlichen sind rund) getragen. Ueberdies sieht man in Haupt- und Nebenschiffen, die auf Konsolen aufsitzenden Rippenansätze für eine Einwölbung, die aber nie zu Stande kam, sondern durch eine Flachdecke ersetzt wurde.

Zwischen Chor und Schiff legt sich als Mittelglied der Thurm, dessen Untergeschoß, in zwei hohen Bogen gegen Chor und Schiff, in zweien seitlich sich öffnend, den Vierungsraum bildet. Zu beiden Seiten befinden sich zwei niedriger eingewölbte Kapellenräume, in größeren Bogen gegen die Vierung, in kleineren gegen die Seitenschiffe offen; sie können als Abschluß der Seitenschiffe oder als die Arme einer Art von Querhaus angesehen werden; ihr Kreuzgewölbe hat zum Schlußstein eine Rosette und einen mit Laub umrankten Kopf; diese gewölbten Räume stammen jedenfalls noch von der ursprünglichen Anlage und geben wohl die richtige Höhe der Seitenschiffe an. An seinem das Dach überragenden Aufbau hat der Thurm auch Veränderungen erfahren müssen; dagegen sind noch zwei schöne Fenster gegen Norden und Süden erhalten, nur jetzt infolge der Erhöhung der Seitenschiffe im Innern der Kirche, im Vierungsraum, und geblendet.

Am besten erhalten ist der Chor mit seinen schlichten Streben, seinen schmalen, reinen Maßwerkfenstern und seinem schönen Kreuzgewölbe auf Wanddiensten; auf den Schlußsteinen wieder die Rose und der phantastische blätterbewachsene Kopf, unter welchem noch eine kleine Fratze angebracht ist; in der Chorecke ein Treppenthürmchen. Auch die Sakristei mit zwei kreuzgewölbten Traveen zeigt noch die echt frühgothische Fenstergruppierung zu dreien, mit Erhöhung des mittleren.

Was die Innenausstattung anlangt, so ist von dem einst reichen Freskenschmuck nichts mehr erhalten; dagegen noch einige schöne Werke der Skulptur. An die östliche Schlußwand des Chors ist unmittelbar angebaut der schon erwähnte Steinschrank, ca. 2½ m hoch, ebenso breit, 1 m tief, innen mit reizendem steinernen Netzgewölbchen ausgestattet, außen mit reichem Stabwerk umrahmt und mit zwei Thürchen aus gekreuzten Eisenstäben ver-

[1]) Klunzinger, Gesch. der Stadt Lauffen S. 4, 6.
[2]) Staatsanz. 1858 S. 1714.

Digitized by Google

sehen; in diesem Schrank war ohne allen Zweifel der Silbersarg des hl. Reginswindis verwahrt, und sein Stil spricht auch dafür, daß er gleichzeitig mit diesem verloren gegangenen Kleinod hergestellt wurde.

Auf der Epistelseite des Chors ist eine ziemlich hohe Doppelnische angebracht, von einem Spitzbogen umzogen, durch zwei niedrigere Bogen, über welchen ein Vierpaßornament angebracht ist, getheilt. Ungefähr in halber Höhe ist eine Steinplatte durch beide Nischen gezogen und die Bogentheile über derselben sind mit Eisenthürchen geschlossen. Ein Sakramentshaus kann diese Nische nicht sein, schon weil sie zu tief und weil sie auf der Epistelseite angebracht ist. Aber welchem Zwecke diente sie? Man kann an eine Piscina, vielleicht auch an eine Beichtnische denken; wahrscheinlicher aber war die Nische ursprünglich ein verschließbarer Wandschrank für kostbare hl. Gefässe, wie ein solcher im Münster von Ulm an derselben Stelle angebracht ist.

Auf derselben Südseite findet sich eine zweite breite Nische, mit einem Flachbogen umzogen und mit krabbenbesetzter Giebelkrönung ausgestattet; ihre Bestimmung ist zweifellos. Sie ist eine Sedilienische mit steinerner, natürlich einst mit Polstern belegter Bank für den Celebrans und seine Leviten bei Hochamt und Vesper. Solche Wandnischen haben in unseren mittelalterlichen Kirchen noch in großer Zahl sich erhalten.

Noch ist zu nennen der steinerne Oelberg, wie gewöhnlich in einer den Strebepfeilern an der Südseite des Chores abgewonnenen Nische angebracht. Das Netzgewölbe dieser kleinen Kapelle hat schönen Schlußstein mit dem Brustbild einer Heiligen, die ein Messer oder ein zur Hälfte abgeschlagenes Schwert in der Hand trägt, wohl der hl. Katharina. Die Statuen des Oelbergs weisen ihrer Haltung und Gewandung nach auf eine tüchtige Künstlerhand, deren beste und wichtigste Leistung man leider nicht mehr prüfen und bewundern kann: den Figuren sind die Köpfe abgeschlagen! Merkwürdigerweise wissen wir den Meister dieses geköpften Kunstwerks mit Namen zu nennen; nach der Stadtchronik von Lauffen heißt er Meister Hans, Steinmetz zu Heilbronn, und hat er 1507 um 80 Gulden, von den Aufrichtungskosten abgesehen, das Werk geliefert. Diese Nachricht ist für uns von großer Wichtigkeit, denn wir wissen, daß der Meister des berühmten sog. Oelbergs, eigentlich Kalvarienbergs an der Leonhardskirche zu Stuttgart mit dem Meister des Oelbergs am Dom zu Speier identisch ist, letzterer aber auch ein Meister Hans von Heilbronn war. Alle diese drei genannten ganz hervorragenden Skulpturwerke sind also von einem Künstler, bezüglich dessen nur noch nicht ganz sicher ist, ob er Eine Person ist mit dem von 1464 an der Kilianskirche in Heilbronn beschäftigten Hans von Mingolsheim (vgl. Klemm, Württbg. Baumeister S. 119; Beil. zum „Staatsanz." 1875, S. 88).

Von der alten Inneneinrichtung der Kirche ließ der große Brand von 1564 sonst nichts mehr übrig; die Glocken waren geschmolzen und mußten neu gegossen werden; die große hat die Inschrift: 1564 Septembris ein Strahl vom Himmel gefallen St. Renfis. 1567 hat mich wieder neu gossen Heinrich Roetenberger; oben: Gottes Dienerin bin ich, mit meinem Schall ermahn ich, wenn du mein Schall hörst klingen, so such das Reich Gottes vor allen Dingen. Auf der mittleren steht: anno 1578 jar aus dem Feuer floß ich. Bechtold Meslang zu Heilbronn gos mich; auf der kleinen: 1566 verbum domini manet in eternum. Mein Anfang und das End steht alles in Gottes Hend. [1]) — Höchst merkwürdig sind noch an dieser Kirche die in großer Fülle und in seltsamen Formen angebrachten Steinmetzzeichen, welche Klemm in seinen vortrefflichen Untersuchungen: Württb. Baumeister und Bildhauer bis 1750 (Stuttgart, Kohlhammer 1882) abgebildet und kommentiert hat.

Im Dorf Lauffen, jenseits des Eisenbahndammes steht oder stand das Reginswindenkloster, das eine sehr wechselreiche und unheilvolle Geschichte hatte. Gestiftet war es als Benediktinerinnenkloster am 25. Dezember 1003 durch Kaiser Heinrich II. auf die Bitte seiner Gemahlin Kunigunde und des Bischofs Heinrich von Würzburg. Im Jahr 1474 bis 1476 ward es auf Befehl des Grafen

[1]) Klunzinger, Gesch. von L. 82.

Digitized by Google

Ulrich des Vielgeliebten durch den fürstlichen Baumeister Albrecht Georg für die Prämonstratenserinnen von Adelberg neu hergerichtet;[1]) 1525 im Bauernkrieg von dem „hellen Haufen" geplündert, 1536 durch Herzog Ulrich mit Gewalt reformiert,[2]) 1808 abgebrochen bis auf die alte Klostermauer, einige wenige Gebäude (davon vielleicht noch das alte Refektorium, ein gewölbter Raum und einige baufällige Zellen) und einige Reste von Kirche und Kreuzgang. An der Straße steht noch eine Mauerflucht, die einst das südliche Nebenschiff der Kirche schloß, mit Streben besetzt und mit der frühgothischen gedreiten Anlage der Fenster. Weiter zurück, mitten in den Weinbergen ragen dann noch Reste des spätgothischen Kreuzganges mit seinen Maßwerkarkaden auf;[3]) hier noch eine alte Thüre mit trefflichem gothischen Beschläg.

In dem jenseits des Neckars gelegenen Theil von Lauffen, der Stadt, die einst stark bewohnt war und noch Proben ihrer alten Befestigungsmauer vorzeigt, steht noch eine Kirche St. Martin, äußerlich sehr unscheinbar, aber doch einer Besichtigung würdig. Sie reicht unzweifelhaft in die romanische Zeit zurück, wurde in der gothischen theilweise, in der Zopfzeit schlimm verändert, neuestens verständig restauriert. Der Chor ist, was einige Jahrhunderte lang bei Landkirchen in unserem Vaterland stehende Regel war, im Ostthurm, der deshalb gewaltige Breiteanlage erhielt, welche zu seiner Höhe in schlechtem Verhältnis steht. Das den Chor bildende Untergeschoß hat noch das alte Tonnengewölbe; die Fenster sind nicht mehr ursprünglich, der Chorbogen bereits spitz, aber auf romanischen Kämpfergesimsen ruhend; die Sakristei neben dem Thurm tonnengewölbt. Fenster und Portale des Langhauses stillos geändert. Interessant ist nun aber im Innern einmal die primitive, wohl in die Erbauungszeit der Kirche zurückreichende Sakramentsnische in der Nordwand des Chors, überaus schlicht und einfach, mit dreieckigem Abschluß; das Thürchen fehlt, aber die Klobenlöcher sind noch zu sehen; ein redliches, aber in den Mitteln armes Streben, die Nische auszuzeichnen und auf ihre Bedeutung hinzuweisen, brachte dann über ihr ein in der Breite der Nische geführtes Wasserschlaggesims an. Sodann übersehe man nicht an der Triumphbogenwand einige vorragende Steine, deren Bestimmung man auf den ersten Blick nicht ahnen wird. In der nordöstlichen Ecke des Schiffes ist nämlich ein Rippenstück und an der Triumphbogenwand eine Konsole zu bemerken; auf der gegenüberliegenden südöstlichen Seite noch 3 Konsolen, eine im Eck, die andere an der Ostwand, die dritte an der Südwand; theilweise sind diese Konsolen jetzt mit den Tragbalken der Empore belastet, aber das war nicht ursprünglich ihre Bestimmung. Vielmehr sind sie übrig gebliebene Reste von Altarciborien oder Altarbaldachinen, welche über den Seitenaltären sich wölbten und theils auf diesen Konsolen theils auf einer, nun entfernten, Freisäule ruhten. Wir werden demnächst eine schöne Anzahl solcher Ciborien zur Aufzählung bringen, welche in alten Kirchen unseres Landes theils ganz, theils in Resten und Bruchtheilen sich erhalten haben. Meist ist denselben ein eigenes kleines Fensterchen beigegeben, niedriger gestellt als die andern, um dem unter dem Baldachin stehenden Nebenaltar Licht zuzuführen; auch in der Kirche von Lauffen sind dieselben angebracht, nur, wie es scheint, später vergrößert.

Damit schließen wir diese Zeilen, die in der Absicht geschrieben sind, zur Auffrischung des Andenkens an die hl. Reginswind etwas beizutragen und manchen zu selbsteigener Besichtigung der Kunstdenkmäler Lauffens einzuladen. —

[1]) Sein Meisterzeichen noch an dem Trümmerstück des alten Kreuzgangs, vgl. Klemm, Württbg. Baumeister S. 104.

[2]) Rothenhäusler, Standhaftigkeit der altwürttb. Klosterfr. 109 ff.

[3]) In der Königl. Bibl. zu Stuttg. ist ein durch den Feldmesser Ernst Heinrich Meyer 1777 aufgenommener Prospekt des Chores mit Epitaphien. — Genaue Beschreibung mit Grundriß: Bach, das Nonnenkloster Lauffen, Zeitschr. für württemb. Franken 1868. S. 104 ff.

Kunstnotiz.

Ein neuer Kunstzweig ist in jüngster Zeit aufgestanden, der sich auch vortrefflich für kirchliche Zwecke verwenden läßt, nämlich der sog. Platina-Holzbrand-Apparat zum Einbrennen von Zeichnungen und Gemälden auf Holz. Zu diesem Apparate gehört ein Glas, das bis zur Hälfte mit Benzin gefüllt und mit einem Korke, worin zwei Röhren stecken, luftdicht verschlossen ist. An den Röhren sind zwei

Digitized by Google

Gummischläuche angebracht, an deren einem Ende der Brennstift zum Zeichnen sich findet, an deren anderm aber ein Gummiballon zum Anblasen und Erwärmen des Zeichnungsstiftes, der eine kleine Oeffnung hat, angebracht ist. Die Anwärmung des Brennstiftes geschieht nach einer Gebrauchs-Anweisung dadurch, daß man die Platinaspitze desselben an dem beigegebenen Spiritusbrenner erhitzt. Ist der Stift einige Minuten erwärmt, so wird das Gebläse leicht in Bewegung gesetzt; so bald der Stift anfängt, roth zu glühen, kann mit dem Brennen begonnen werden. Die Platinaspitze darf nie weißglühend, sondern nur rothglühend gemacht werden; während des Brennens hat man in der linken Hand das Gebläse und drückt den hintern Ballon fortwährend langsam, mehr oder weniger stark je nach Bedarf. Je nachdem man das Gebläse stärker oder schwächer in Bewegung setzt, kann man den Brennstift mehr oder weniger stark im Glühen erhalten und damit dickere oder zartere Linien in das Holz einbrennen.

Das Material, auf welchem die Zeichnungen ausgeführt werden, kann jede Hartholzgattung sein, doch nehmen sich Arbeiten auf Ahorn- und Birnbaumholz, das natürlich fein abgehobelt sein muß, besonders schön aus. Da die Zeichnungen tief ins Holz eingebrannt werden, sind sie selbstverständlich sehr dauerhaft und den äußern Einflüssen bei weitem nicht so ausgesetzt wie Malereien.

Was die kirchliche Verwendung dieser Zeichnungen anlangt, so eignen sie sich vorzüglich zu ganzen Wandvertäferungen, zu Chorstühlen, Beichtstühlen u. dgl., überhaupt überall da, wo leere, langweilige Holzflächen sich zeigen. Eine ganz besonders glückliche Verwendung können sie an den Rückwänden der Chorstühle finden, wo früher, besonders auch noch im vorigen und vorvorigen Jahrhundert meistens die herrlichen Intarsien angebracht waren. Die Platina-Holzzeichnungen können dieselben bestens ersetzen und passen außerordentlich gut zu Holzarchitektur, viel besser als Malerei. Ich habe letzthin bei Bildhauer und Altarbauer Metz in Gebrazhofen ein goth. Chorgestühl gesehen, an welchem dieser neue Kunstzweig zur Anwendung gekommen ist. Das eben in Arbeit begriffene Gestühl mit 42 Sitzen ist für die Gruftkapelle des Frauenklosters zu Offenburg in Baden bestimmt und wird nach Art der Ulmer Jörg Syrlin'schen Chorstühle, jedoch ohne figurale Skulptur, ausgeführt. Diese letztere sollen die Holzbrandzeichnungen ersetzen, und sie thun es in glücklichster Weise. Die Rückwände des ganzen Chorgestühles erhalten Einzelnfiguren aus Führichs herrlichem, aus elf radirten Blättern bestehendem „Triumph Christi“ (im Verlag von Benziger in Einsiedeln). Die durch Holzbrand bereits eingezeichneten Patriarchen, Propheten und Apostel sind Gestalten voll Kraft und Leben, und stehen zu der Holzarchitektur in schönster Harmonie. Freilich gehört hiezu, wie wir es hier sehen, eine absolut sichere Hand zur Führung des Platinastiftes.

Eisenharz. Detzel.

Kirchenrestauration.

In unserm Allgäu haben wir zwei Kirchen, die Muster sind, wie man Kirchen nicht bauen und nicht entstellen darf, aber auch wie man sie restauriren kann. Es sind dies die Kirche in Wuchzenhofen und der gothische Chor der Pfarrkirche in Reichenhofen. 1. Erstere ist im Jahre 1840 in dem bekannten Finanzstil erbaut worden, hatte einen backofensförmig gewölbten Chor, so daß sich die Fenster in der Höhe in der Wölbung verloren. Der Chorbogen war ein weit gesprengter, stilloser Lattenbogen. Die Seitenaltäre mußten übers Eck gestellt werden, und die ganze Kirche sah unschön aus. Nach erlangter Zustimmung des Stiftungsrates und der bürgerl. Behörden wurde unter Mitwirkung des christlichen Kunstvereins gründlich und mit Glück restaurirt. Das unförmliche Gewölbe wurde herausgerissen, und eine gut gegliederte Kassettendecke aus Holz angebracht. Die Mittelkassette hat ein Relief, die hl. Dreifaltigkeit; alles ist bunt und sehr reich gefaßt. Der Chorbogen wurde ebenfalls entfernt, die Wände so verengt, daß sich ein schlanker Bogen ergab und die Seitenaltäre gerade gestellt werden konnten. Bildhauer Metz in Gebrazhofen hat den ganz Inbau des Chores, die Seitenaltäre und die Fassung übernommen und alles im Stile der italienischen Frührenaissance ausgeführt. Der Hochaltar ist aus Eichenholz gefertigt und schließt sich mit seinem majestätischen Tabernakel und Thronus dem Stile der Certosa bei Pavia an. Die Verzierung, Kapitäle, Säulen, Tabernakel sind vergoldet. Die Skulpturen, 3 Propheten im Antipendium, 4 Evangelisten in der Predella, Joachim und Anna auf den Seitenteilen des Altares sind bunt gefaßt. Der Stipes ist grauer und schwarzer Marmor, die Altarplatte wie die vier Säulen, auf denen sie ruht, weißer Marmor. Das Altarblatt, Kreuzigung Christi, ist von Professor Fidel Bentele in Stuttgart meisterhaft gemalt. Das Licht geht von Christus aus; unter dem Kreuze stehen rechts Maria und Johannes, zu Füßen Jesu Magdalena und links St. Franziskus knieend und St. Elisabetha Bona stehend. Der Künstler hat durch die Aufnahme der beiden letzten Heiligen einerseits die mit den Wundmalen begnadigten Liebhaber des Gekreuzigten, anderseits den großen Stifter des 3. hl. Ordens und die gute Betha als die Selige Oberschwabens verherrlichen und zur Erbauung der Gläubigen darstellen wollen. Es ist dies vollständig gelungen. Die Fassung der Wände, der Fensterlaibungen, des Chorbogens und der Rückwände für die Seitenaltäre ist mit Oeltempera in reicher Renaissance nach italienischen Mustern ausgeführt. Die Chorstühle sind ebenfalls mit Skulpturen — Stammväter Jesu und Maria — in Eichen-, Ahorn- und Palisanderholz ohne Farben ausgeführt. Die vier Fenster lieferte die Glasmalereianstalt in Innsbruck: zwei enthalten die Geheimnisse des freudenreichen und glorreichen Rosenkranzes, die zwei andern dessiniertes Kathedralglas. Die Fenster haben lauter Kathedral- und Antikglas und sind sehr gelungen. Der Hochaltar kostete mit Marmor 9000 M., das Gemälde 2400 M.; diese 11400 M. stiftete ein braver Jüngling; die Herrichtung des Plafonds kommt auf 3000 M. zu stehen, die Fassung der Wände auf 2200 M.,

Digitized by Google

die Chorstühle auf 2500 M., die vier Fenster, ebenfalls wohlthätige Stiftung von zwei Geschwistern kosten, 2800 M. Die zwei Seitenaltäre, die wie der Hochaltar Marmorsäulen und marmorne Antipendien haben, 2000 M., die ebenfalls durch Wohlthäter gedeckt wurden.

2. Der Chor in Reichenhofen gehört dem 13. Jahrhundert an, hat ein massives Kreuzgewölbe. Im vorigen Jahrhundert wurden der Schlußstein und die Gurten in der Hauptkreuzung zerschlagen, um ein ovales Feld mit Rahmen zu einem schlechten Deckengemälde zu bekommen. Der Stiftungsrath übertrug nach reichlicher Vorbereitung die Restauration Bildhauer Metz in Gebrazhofen. Dieser ließ die Rahme und das Bild entfernen und die Gurten wieder ziehen, die Gurtenträger und alle abgeschlagenen Theile nach dem alten Muster ergänzen. Die Gipser-Arbeiten besorgte Steiner von Deggingen accurat und billig. Er hat auch alle Gesimse im Chor und am Chorbogen der Kirche zu Wuchzenhofen zu voller Zufriedenheit gezogen. — Metz bemalte das Gewölbe und die Gurten einfach im Stile der Frühgothik, ebenso die Chorwände und den Chorbogen, und gothisirte die alten Beicht- und Chorstühle, soweit es möglich war. Zur Bemalung verwendete er auch hier Oeltempera. — Der Hochaltar von Metz ist ein edler frühgothischer Bau, kunstgerecht und fleißig ausgeführt. Das Antipendium gliedert sich in drei durch Säulen abgegrenzte Theile und hat drei buntgefaßte Reliefs: Moses, Isaias und Daniel. Tabernakel und Thronus entsprechen den Vorschriften, sind außen und innen reich und würdig geziert. In der Predella stehen in Nischen als ganze Figuren Petrus und Paulus, im Hochbau unter reichen Baldachinen und Pyramiden die Statuen des lehrenden Heilandes, der hl. Theresia und des hl. Konrad, nebst zwei Engelfiguren mit Leidenswerkzeugen. Der Altar baut sich stilgerecht und leicht auf. Das Eichenholz ist sauber und astlos, die Fassung und Vergoldung durchaus fleißig. Die Kosten belaufen sich auf 3800 M. Die übrigen Arbeiten, Ergänzung und Renovierung des Gewölbes, Abänderung der Chor- und Beichtstühle, Ueberarbeitung von zwei vorhandenen Statuen, Fassung des ganzen Chores und Chorbogens sowie der letztgenannten Statuen, kosteten 2200 M., alles aus freiwilligen Beiträgen. Mit diesen Restaurationen haben sich die unermüdeten Seelsorger der Gemeinden, die Wohlthäter und die Stiftungsbehörden ein bleibendes Denkmal gestiftet.

Neue Publikationen.

Die Verlagshandlung von Alphons Dürr in Leipzig hat sechs Führichsche Kompositionen in photolithographisch vergrößerten Holzschnitten als Wandbilder für das katholische Haus herausgegeben. Die Bilder haben starkes Papier und eine Größe von 50 : 68 cm; Preis für das Blatt 75 Pf., jedes wird einzeln abgegeben. Die Kompositionen sind folgende: die hl. Nacht; am Weihnachtsabend; Emaus; Jesu Einkehr bei der christl. Seele; Jesus segnet die Kinder; die in Thränen säen, werden mit Freuden ernten. Ueber Richtung und Geist dieser Bilder braucht nichts bemerkt zu werden; der Name Führich gibt darüber genügenden Aufschluß. Die Wiedergabe derselben kann im Zusammenhalt mit dem überaus niedrigen Preis eine sehr gute genannt werden. Die Sorge für einen schlichten und guten Zimmerschmuck für die katholischen Familien ist eine sehr ernste und wichtige; darum verdienen diese Bilder die wärmste Empfehlung; sie kommen in Betracht nicht bloß als Mittel zur Pflege des Kunstsinns unter dem Volk, sondern auch als Mittel zur Förderung christlichen Glaubensgeistes und Gebetsgeistes.

2. Die Mosaikfabrik von Villeroy und Boch in Mettlach hat 1885 eine herrliche Arbeit zur Vollendung gebracht, nämlich den musivisch hergestellten Bodenbelag der Kirche Groß-St. Martin in Köln, von dem nun auch eine prächtige, kolorirte Abbildung veranstaltet worden und zur Versendung gekommen ist. Dieselbe beweist, daß die genannte Firma nach Stil und Technik vollständig den Höhepunkt erreicht hat, den die musivische Kunst nur je einmal zur Zeit ihrer höchsten Blüte inne hatte. Außer den einfärbigen oder einfach dessinierten Plättchen sind hier die reizendsten musivischen Gemälde zur Ausführung gebracht, Thier- und Laubornament, aber auch Figürliches: Personifikationen der acht Seligkeiten, das Schiff der Kirche, Kampf- und Jagdscenen u. s. w. Durch das treffliche Meisterwerk hat sich die Firma ein Recht auf Empfehlung erworben.

Herder'sche Verlagshandlung in Freiburg (Breisgau).

Soeben ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Bonaventura, O. Min., Der Lebensbaum. Aus dem Lateinischen. Mit Approbation des hochw. Herrn Erzbischofs von Freiburg. **Zweite, erweiterte Auflage.** Mit einem Lichtdruck, drei Facsimiles und zwei Notenbeilagen. gr. 8°. (XVI u. 79 S.) M. 2.

Die zweite Auflage vorstehender Schrift ist durch mehrere schätzbare Beigaben erweitert. Sie enthält neben der in Lichtdruck wiedergegebenen, herrlichen Darstellung des Lebensbaumes aus dem Franziskanerkloster St. Croce in Florenz die Reproduktion einer ähnlichen Darstellung aus einer Handschrift vom Ende des 13. Jahrhunderts. Von besonderem Interesse aber sind, ausser einigen textkritischen Bemerkungen im Vorwort, zwei Notenbeilagen: alte Melodien zu den Versen, welche dem Texte der Schrift zu Grunde liegen, nebst beigefügter Harmonisierung derselben durch Herrn Domchordirektor Fr. Schmidt in Münster i. W.

Stuttgart, Buchdruckerei der Akt.-Ges. „Deutsches Volksblatt".

Digitized by Google

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Professor Dr. Keppler in Tübingen.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins, für denselben: der Vorstand Professor Dr. Keppler.

Nr. 5. Erscheint monatlich einmal. Halbjährl. für M. 2. 05 durch die württemb. (M. 1. 90 im Stuttg. Bestellbezirk), M. 2. 20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, fl. 1. 27 in Oesterreich, Frcs. 3. 40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie gegen Einsendung des Betrags direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbansstraße 94, zum Preise von M. 2. 05 halbjährlich. 1888.

Neue Studien über Paramentik.

Von Prof. Keppler.

(Fortsetzung.)

3. Im 16. Jahrhundert vollzog sich allmählig in Deutschland und Italien eine weitere Reduktion der Maße des Meßgewandes, wie die noch in reicher Fülle vorhandenen Gewänder aus dem 16. und 17. Jahrhundert (in unserm Lande finden sich noch solche im Archive der Frauenkirche in Reutlingen) beweisen (siehe Fig. 5). Die Reduktion gieng theilweise schon soweit, daß bereits im 16. Jahrhundert, namentlich auch auf dem Konzil von Trient, sich Bestrebungen geltend machten, die auf Wiederherstellung der großen, würdigen Form drangen.[1])

Fig. 5.
Reducirte Casel des 16. und 17. Jahrhunderts.

Aus dieser Periode haben wir nun zwei wichtige Normalmaße, von welchen das eine vom hl. Karl Borromäus, das andere von dem römischen Liturgiker Gavantus stammt. Der Erstgenannte schreibt in der Instructio supellectilis ecclesiasticae l. II, p. II für das Meßgewand eine Länge von 1,30 m und mehr vor, so daß dasselbe bis auf die Knöchel hinabreicht, und eine Breite von 1,30 m, so daß es noch über die Schultern abfalle und den Oberarm bedecke (ein Meßgewand mit diesen Maßen siehe bei Jakob, Kunst im Dienst der Kirche, Tafel 18, 1). Gavantus († 1638) erklärt in seinen Vorschriften de mensuris propriis sacrae supellectilis das obige Breitemaß von 1,30 m für das des ambrosianischen Ritus, — wohl mit Unrecht, da der hl. Karl Borromäus das spezifisch Ambrosianische sonst immer besonders kennzeichnet. Er selber fixirt als römisches Maß eine Breite von ca. 88 cm, eine Länge von ca. 1,30 m. Auch bei dieser Breite fällt das Gewand über die beiden Schultern noch etwas herab, wenn es auch den Oberarm nicht mehr ganz bedeckt. Die Form des Meßgewandes ist sowohl nach der Bestimmung des hl. Karl Borromäus, wie nach der des Gavantus die unten spitz zulaufende; die Mitte zwischen beiden Bestimmungen hält ungefähr im obigen Grundplan die dritte Form a h i k d, reducirt gegen die vorige um das Stück h e f g k i h.

Daß auf diese Formen die Bedenken des obigen Erlasses der Rituskongregation sich nicht erstrecken, ist klar. Es ist ja eben die seit dem 16. Jahrhundert aufgekommene und auch in Rom adoptirte Form des Meßgewandes als etwas zu Recht bestehendes erklärt, dessen Umänderung die Kongregation nicht ohne weiteres billigen könne. Der Erlaß subsumirt auch keineswegs diese Casel unter den Begriff der gothischen, sondern unterscheidet von letzterer eben die im 16. Jahrhundert um die Zeit des Konzils von Trient üblich gewordene. Daß diese, was die Gestalt anlangt, von der angeblich gothischen sich gar nicht unterscheidet, beweist nur aufs neue, wie wenig passend der Name gothische Casel ist.

Darum sind die Liturgiker einig, daß diese Form des 16. Jahrh., gemeiniglich

[1]) Aus dem 17. Jahrh. vgl. die Remonstrationen des Kardinals Bona (rerum liturgicarum l. 1 c. 24 § 8).

Digitized by Google

die Borromäusform geheißen, unbedingt zulässig sei und niemals ein Verbot von Rom aus zu befürchten habe. Die auf dem dritten Provinzialkonzil zu Mailand beschlossenen Bestimmungen des hl. Karl Borromäus wurden vom hl. Stuhl approbirt; Gavantus giebt nichts anderes als eben die auch im Dekret hervorgehobene römische Form des 16. und 17. Jahrhunderts. Bei dieser Form ist die Unbequemlichkeit der früheren Formen völlig gehoben und doch partizipirt sie noch an der Schönheit und Würde der alten Casel. Sie verdient daher die wärmste Empfehlung. Für die Sonn- und Festtage sollte diese reichere, weitere und festlichere Art des Meßgewandes wieder in allgemeine Aufnahme kommen.

4. Eine weitere Veränderung und Verkürzung brachte das 18. Jahrhundert. Man fand die Länge des Meßgewandes bei Kniebeugungen hinderlich. Bei der alten, zu den Knöcheln reichenden Form war es nöthig, daß der Ministrant das untere Ende der Casel bei Genuflexionen des Priesters aufhob, damit sie nicht Schaden litt, eine Dienstleistung, welche von daher vielerorts bis heute sich erhalten hat. Man kam nun der Bequemlichkeit abermals einen großen Schritt entgegen, indem man den unteren Zwickel min vorn und hinten abtrennte und dadurch dem Meßgewand einen geraden oder rundlichen Abschluß gab. Diese Form, deren Ursprungszeit genau nicht angegeben werden kann, bürgerte sich, soviel bekannt, in allen Ländern ein und blieb im 18. und 19. Jahrhundert die herrschende; nur in Deutschland, Frankreich und Belgien trat an ihre Stelle im 18. Jahrhundert eine noch zu beschreibende monströse Gestaltung des Meßgewands, welche Frankreich, das Land der Mode, zum Vaterland hat. Jene erstere Form ist jetzt bei uns fast ausschließlich in Verwendung und wird von den Paramentengeschäften beinahe allein gefertigt und verlangt. Seit dem 18. Jahrhundert ist sie auch herrschende Form der römischen Kirche geblieben, und da das obige Dekret sich in keiner Weise gegen sie ausspricht, so ist anzunehmen, daß die Rituskongregation diese Form für zulässig und erlaubt ansah. Wir haben keine Ursache und kein Recht, strenger zu sein als sie, und sind ebenfalls der Anschauung, daß diese Form des Meßgewands nicht als unkirchlich und unwürdig bezeichnet werden kann. Geht ihr auch allerdings von der Würde, Feierlichkeit und ästhetischen Schönheit der alten Casula vieles ab — weßwegen die großen Maler und Künstler im richtigen Gefühl bei ihren bildlichen Darstellungen immer auf letztere zurückgreifen —, so kann sie doch nicht ein unschönes und würdeloses Gewand genannt werden, und sie erfüllt immerhin noch die ursprüngliche Bestimmung der Casula, den Körper des Priesters zu umhüllen; daß sie unten die Albe mehr zur Geltung kommen läßt, thut der Würde der priesterlichen Erscheinung keinen Eintrag.

Somit kann bis auf etwaige definitive Entscheidung der Frage diese Caselform zweifellos als erlaubt gelten, und sie verdient für den täglichen Gebrauch beibehalten zu werden, weil sie von allen Formen am wenigsten sich abnützt und am wenigsten Unkosten verursacht. Vorausgesetzt ist aber dabei, daß sie rein und richtig zur Ausführung komme. Dazu gehören einmal richtige Maße: eine Länge von 100—110 cm, eine Breite von 65—70 cm, welche höchstens vorn auf der Brust auf 55 cm eingezogen werden kann. Sodann darf das Gewand nicht gesteift werden, sondern es muß weich bleiben.

Wir bitten namentlich auf letzterem Punkt bei Bestellungen und Anschaffungen unerbittlich beharren zu wollen, und wir ermahnen die Paramentengeschäfte dringend, von ihrer Praxis der Steifung abzulassen. Wir werden vor jenen warnen, die dieser Forderung nicht nachkommen. Daß der Unfug dieses Steifens wieder vielfach spukt und mancherorts wieder zur Herrschaft gekommen ist, schüchtert uns nicht ein, sondern wird uns im Kampf gegen denselben nur um so standhafter und entschiedener machen.

Warum legen wir auf diesen Punkt so großen Werth und Nachdruck? Weil von ihm in der That die ganze Würde und Schönheit und, wir sagen es kühn, die Erlaubtheit der in Frage stehenden Form des Meßgewands abhängt. Das durch Zwischenlagen von gummirter Leinwand oder gar von Papier und Pappendeckel

Digitized by Google

versteifte Meßgewand ist kein Gewand mehr; es hat sein Wesen und seine Bestimmung vollständig verloren; aus dem Gewand sind zwei mit einander verbundene Deckel geworden, deren Zweck und Bedeutung sich gar nicht mehr denken laßt. Sowie ferner diese Versteifung eintritt, macht sich das unabweisliche Bedürfniß geltend, eine radikale Beschneidung des Gewandes vorzunehmen, namentlich über die Brust, weil sonst der zwischen die zwei Bretter gesteckte Geistliche sich nicht mehr regen kann. Die Versteifung führt mit absoluter Nothwendigkeit zur Baßgeige — heute wie vor 200 Jahren.

(Fortsetzung folgt.)

Chorschranken, Lettner und Ciborien in Württemberg.

Scheiden wir zuerst streng diese Begriffe, die, wie wir sehen werden, mitunter stark durcheinander gebracht wurden, und fragen wir uns, wie die durch die obigen Termini bezeichneten kirchlichen Einrichtungsgegenstände aus den Bedürfnissen sich in der ihnen eigenthümlichen Gestalt ausgebildet haben.

Schon in den ältesten Kirchen und nach den ältesten Nachrichten erscheint der Altarraum sammt dem Presbyterium durch Schranken (cancelli) aus Holz oder Stein, immer mit reichem Schmuck bedacht, mit einer oder drei Thüren versehen, gegen das Langhans abgeschlossen. Bereits im zweiten Jahrhundert existirten bewegliche, tragbare Ambonen für die Lektoren, welche an diese Chorschranken verbracht wurden und von welchen aus die hl. Lesungen stattfanden. Aber von Konstantin an erhielt dies Lesepult eine feste Stelle und wurde es mit den Chorschranken organisch verbunden, frühzeitig in der Weise, daß statt eines zwei Ambonen angebracht und der eine für Verlesung der Epistel, der andere für die Absingung des Evangeliums und für die Predigt gebraucht wurde. Diese Einrichtung sehen wir in San Clemente in Rom, wo aber die Ambonen nicht, wie sonst gewöhnlich, an der Vorderschranke, sondern in der Mitte der Seitenschranken eingefügt sind.

Eine Aenderung dieser viele Jahrhunderte hindurch festen Anordnung ergab sich einmal, als man sich veranlaßt sah, die Kanzel selbständig auszubilden und sie weiter ins Langhaus vorzusetzen. Das geschah in Italien ums elfte, in Deutschland erst ums vierzehnte Jahrhundert. In Deutschland hatte aber schon früher, noch in der romanischen oder wenigstens frühgothischen Periode in den Kloster- und Stiftskirchen ein anderes Bedürfniß sich geltend gemacht. Es waren allmählig die groß angelegten, weiträumigen und hohen Bauten des romanischen und frühgothischen Stils erstanden. So sehr diese gewaltigen Kirchenanlagen der Stolz und Ruhm großer Klöster waren, so nothwendig sie waren, um die zu den Klöstern strömenden Volksmassen aufzunehmen, — nach Einer Seite erwiesen sie sich doch als unpraktisch: dem psallirenden Konvent, der auch im Winter und auch in tiefer Nacht sich hier zu versammeln hatte, boten sie einen vor Kälte und Zugwind wenig geschützten Raum. Auch gegen das andringende Volk und gegen die Gefahr der Zerstreuung für die Psallirenden konnten die niedrigen cancelli wenig Schutz gewähren. Endlich mochten sich in den hohen, gegen das weite Langhaus hin kaum abgeschlossenen Chören auch akustische Schwierigkeiten ergeben. So begreifen wir, daß man zunächst daran dachte, die cancelli zu erhöhen und zu einer eigentlichen, beiläufig in der Höhe von 4—5 m geführten Abschlußwand zu gestalten. Es war dasselbe Bedürfniß, die psallirenden Mönche gegen Zugwind zu schützen, sie gegen das Laienvolk abzuschließen, dem Chorgesang in den richtigen Distanzen Resonanzwände zu schaffen, welches dazu führte, den Chorstühlen hohe Dorsale zu geben, letztere noch dazu, zur Abhaltung des Zugwindes von oben, mit sich herauswölbenden Baldachinen zu versehen und an den Enden mit kräftigen breiten Seitenwangenstücken, theilweise auch mit Scheidewänden zwischen den einzelnen Stallen, — und welches veranlaßte, die Schutzwand gegen das Schiff hin anzubringen.

Aus dieser Einrichtung ergaben sich aber alsbald weitere praktische Konsequenzen. Die erste war außer der Anlegung von Portal-Durchgängen in der Scheidemauer die Errichtung eines Altares vor derselben, da ja dem Volk der Blick auf den Hoch-

Digitized by Google

altar und die unmittelbare Theilnahme an dem hier vor sich gehenden Gottesdienst durch die Zwischenwand unmöglich gemacht worden war. So finden wir schon an der Abschlußwand des Maulbronner Chores nebst zwei reich profilirten Portalen eine Mittelnische mit Rundbogen angebracht für den Laienaltar. Aber mit der Erhöhung der Scheidemauer waren auch die Ambonen in Wegfall gekommen; wie für sie einen Ersatz schaffen? Man fand bald eine geistvolle Lösung dieses Problems, indem man über dem Laienaltar in der Mitte der Scheidemauer einen auf zwei Freisäulen ruhenden Baldachin sich wölben ließ, diesen oben mit einer Brüstung umzog und so eine auf einer Treppe vom Chor aus zugängliche kleine Empore gewann, mit einem Pult für die Verlesung der Epistel und des Evangeliums und mit dem Predigtstuhl. Diese Anlage finden wir urkundlich ausbedungen in dem Vertrag über einen im Dom zu Königsberg zu errichtenden Lettner vom Jahr 1333; hier wird bestimmt, daß zwei Thüren durch die vier Ziegel dicke Zwischenmauer gebrochen werden sollen, daß zwischen ihnen ein Altar zu errichten sei, über welchem ein Gewölbe, von Säulen getragen, eine obere Tribüne bilden solle zur Verlesung des Evangeliums und zur Aufstellung des Predigtstuhls. [1])

Wir erkennen in dieser Einrichtung eine geistvolle Kombination von erhöhter Chorschranke, von Altarbaldachin oder Ciborium und von Ambo. Dies ist auch die erste Form von Lettner im heutigen Sinn des Wortes, d. h. von einem mit einem Lesepult versehenen, für die hl. Lesungen benützten Querbau zwischen Chor und Schiff. Nachdem einmal diese Auskunft gefunden war, lag es nahe, einen Schritt weiter zu gehen und nicht mehr bloß den mittleren Theil der Scheidemauer zu einer Empore zu erbreitern, sondern die Empore in der ganzen Chorbreite anzubringen. Den weiteren Oberraum, den man dadurch gewann, konnte man sehr wohl verwerthen, für die Sänger und die Chororgel, für welche der Raum im Chor selbst erspart wurde und welche man hier in viel bequemerer Nähe hatte, als auf einer Empore im Schiff. Von der letztgenannten Verwendung erhielt der Lettner den Namen Doxal (von Doxologie), Odeum, Singechor. Anstatt einer gewölbten Travée hatte man nun deren drei, die entweder alle auf Säulchen oder Pfeilern ruhten oder von welchen die zwei äußeren sich mit ihrem Schlußbogen auf das erste Pfeiler- oder Säulenpaar des Langhauses stützten. Später führte man auch die Zwischenwand nicht mehr massiv auf, sondern entsprechend den vorderen drei offenen Arkaden ebenfalls mit drei auf Säulen ruhenden Bögen; so verlor der Zwischenbau an Schwere und er gestattete freieren Einblick in den noch hinlänglich abgeschlossenen Chor. Der mittleren gewölbten Travée blieb auch jetzt die Bestimmung, für den Kreuzaltar das Ciborium oder den Baldachin zu bilden, die beiden andern bildeten Eingangshallen in den Chor. Ein oder zwei Treppenthürmchen, meist in der inneren Chorecke am Triumphbogen angebracht, vermittelten den Zugang zur Empore.

Dies ist die Entstehung des Lettners; so begreift es sich, daß diese Zwischenbauten in Stifts- und Klosterkirchen so allgemein in Aufnahme kamen; für unsere Vorstellungen haben sie etwas Unleidliches und Störendes an sich; die Mehrzahl derselben ist auch im 17. und 18. Jahrhundert abgetragen worden; aber für damals wurden sie als Bedürfniß empfunden, und wenn einerseits durch sie das Volk allerdings vom Klostergottesdienst abgeschlossen wurde, so diente doch eben der Lettner wieder dazu, die Verbindung zwischen Chor und Schiff, zwischen Volk und Klerus herzustellen, dadurch, daß die Lesungen und Gesänge von dieser erhöhten Stelle aus dem ganzen Langhaus vernehmlich waren. Aus unserer Darstellung ist ersichtlich, wie die erhöhte Chorschranke zum Lettner sich gestaltete und wie Chorschranke und Lettner bald ein Altar-Ciborium in ihren architektonischen Verband aufnahmen. Trotzdem führt es aber doch zu Unklarheiten, wenn man nicht zwischen diesen drei Dingen, die wohl in eine Verbindung mit einander treten können, aber keineswegs identisch sind, genau unterscheidet. Eben bezüglich der in Württemberg noch erhaltenen Ciborien, Chorschranken, Lettner ist uns der Mangel solcher Unterscheidung in sehr maß-

[1]) Gebser und Hagen, Der Dom zu Königsberg I, 108 ff.; siehe bei Otte, Archäol. I, 51 Anm.

Digitized by Google

gebenden archäologischen und kunsthistorischen Werken aufgefallen.

So wird beständig und regelmäßig die in Maulbronn sich findende Zwischenmauer zwischen Chor und Schiff als Lettner bezeichnet, und zwar gilt dieser Lettner nebst dem in dem Kirchlein Michelsberg bei Bönnigheim und dem im Dom von Naumburg als ältester, noch aus spätromanischer Zeit stammender.[1]) Nun aber ist der Lettner auf dem Michelsberg kein Lettner, wie wir sehen werden, und der in Maulbronn so bezeichnete Zwischenbau kann nur in uneigentlichem, weiterem Sinne ein Lettner genannt werden. Zum Begriff des eigentlichen Lettners gehört doch unzweifelhaft schon nach der Etymologie des Wortes (lectorium, Lesepult) ein erhöhter Raum, der zum Zwecke der hl. Lesungen besteigbar ist. Das ist aber in Maulbronn eben nicht der Fall; es mangelt die Wendeltreppe zum Aufstieg, es mangelt dem Bau auch die nöthige Breite und die Brüstung; mit seinem stark hervortretenden Gesims hat er nur eine Breite von 1 m.[2]) Man sollte daher überhaupt diesen Bau nicht als Lettner, sondern als erhöhte Chorschranke bezeichnen, und es ist falsch, von ihm aus Schlüsse auf das Alter des eigentlichen Lettners zu ziehen. Die Scheidewand in Maulbronn hat zwei seitliche Durchgänge, neben ihnen noch zwei einstens mit Heiligengestalten bemalte Flachnischen und in der Mitte eine breite rundbogige Nische, vor welcher die Mensa stand, die hier noch von keinem Baldachin überwölbt ist. In den Seitenschiffen fand die Scheidewand in einer Steinschranke ihre Fortsetzung; die des südlichen Nebenschiffs wurde abgetragen, die des nördlichen ist noch erhalten und gegen den Chor hin mit schönem Rundbogenfries geziert, wurde übrigens um 1400 erhöht.

Eigentliche Lettner mit besteigbarer Empore haben aus der gothischen Periode in unserem Lande noch manche sich erhalten. Der früheste befindet sich in der Barfüßer- oder Franziskanerkirche St. Georg in Eßlingen, die 1237 zu bauen angefangen wurde; der Chor stammt aus dem Ende des 13. oder Anfang des 14. Jahrhunderts; 1840—50 wurde das Langhaus Stück für Stück abgebrochen bis auf den Chor und den sich ihm vorlegenden Lettner, der jetzt unter freiem Himmel sich befindet und mit einem Pultdach gedeckt ist.[1]) Wir sehen nämlich an der ganzen Chorbogenwand hin sich eine Reihe von sieben Arkadenbögen und sieben kapellenartigen Räumen ziehen; diese sind je durch eine Zwischenwand gegeneinander und, von dem in der Mitte abgesehen, durch eine massive Steinwand gegen den Chor abgeschlossen; an der Stirnfläche dieser Trennungswände sind je drei Rundsäulchen angebracht. Innen sind die Kapellen mit einem auf Konsolen ruhenden Rippenkreuzgewölbe mit leerem runden Schlußstein versehen; die beiden äußersten haben ein Fenster, die andern erhalten ihr Licht bloß von der Westseite. Das Treppenthürmchen, welches den Aufstieg auf die Empore vermittelte, ist nicht mehr erhalten.

Wie man sofort sieht, hat hier die Chorschranke mit dem Lettner, der Lettner mit Altarciborium eine organische Verbindung eingegangen. Die Scheidewand, welche dem Chore Schutz und Abgeschlossenheit vermittelte, ist mit einer Empore für die Anagnosten und Cantoren und für den Prediger versehen; als Durchgang zum Chor benutzte man die einzige Travée in der Mitte und verwendete die seitlichen zu Altarkapellen. Da eine weitere Vermehrung der Altäre geboten erschien, fügte man dem Zwischenbau zwischen Chor und Mittelschiff seitliche Verlängerungen in die Nebenschiffe hinein an und gewann dadurch je zwei weitere Kapellen und eine Empore, welche sich über alle drei Schiffe hinzieht und einen bedeutenden Oberraum bietet.

Aehnlichkeit hat mit dieser Anlage der Lettnerbau in Bönnigheim, OA. Besigheim, von ca. 1440. Auch hier legt sich der Lettner zunächst in den Raum zwischen Chor und Mittelschiff, und er nimmt in drei Travéen mit drei spitzen

[1]) Otte, Archäol. 5. A. I, 50.

[2]) Nach dem Grundriß der Kirche bei Paulus, Die Cisterzienser-Abtei Maulbronn 1882, gemessen.

[1]) Möchten doch die Kapellenräume mit Schutzgittern abgeschlossen werden, damit die geradezu skandalöse Verunreinigung derselben ein Ende nimmt.

Digitized by Google

Arkadenbögen auf zwei Mittelsäulchen den Raum zwischen den Chorbogen und dem ersten Pfeilerpaar des Mittelschiffs ein; die Säulen sind mit Halbsäulchen besetzt; die Bögen mit durchbrochenem Lilienfries geziert (gefranst). Ueber den Mittelsäulen sind überdies Statuen auf Konsolen unter Baldachinen angebracht: St. Johann Baptist und Madonna mit über der Brust gekreuzten Armen; die Baldachine bilden zugleich wieder die Konsolen für zwei weitere Statuen St. Johann Ev. und eine Heilige; oben schließt eine durchbrochene Brüstung nach Osten und Westen den Emporenraum ab. Nun hat aber auch dieser Lettner seitliche Ausläufer in die beiden Nebenschiffe; beiderseits schließen sich ihm noch zwei Travéen mit Kreuzgewölbe an, deren Arkadenbögen auf einer Mittelsäule zusammentreffen; auch diese vier gewölbten Räume sind offenbar als Ciborien anzusehen und wurden für die Seitenaltäre angebracht, in glücklicher Weise architektonisch mit dem Lettner verbunden.

Aus dem Jahr 1486 stammt der Lettner in der St. Dionysiuskirche in Eßlingen, von dem Meister Lorenz Lechler von Heidelberg gefertigt, von welchem auch das Sakramentshaus dieser Kirche stammt. Er spannt sich zwischen die Wände der beiden Thürme ein, welche Chor und Langhaus trennen, und öffnet sich in je drei Bögen nach Westen und Osten; über dem Mittelbogen nach dem Langhaus hin schwingt sich ein krabbenbesetzter geschweifter Zierbogen auf, dessen Schlußblume in die Galerie verläuft; die Bögen ruhen auf fleißig gegliederten Pfeilerchen mit hübschen, über Eck gestellten Füßchen; die Profilirungen der Pfeiler setzen sich in den Bögen fort. An der Chorseite sind zwei Säulchen mit Konsolen und Baldachinen für Statuen. Der Lettnereinbau nimmt übrigens hier nur die vordere Hälfte der Thurmwand ein und läßt noch einen ziemlichen Zwischenraum zwischen sich und den Chorbogen; den Zugang vermittelt ein in Stein angelegtes, oben später in Holz ausgebautes Treppenthürmchen an der linken Seite des Chorbogens, das durch eine Holzbrücke mit dem Lettner in Verbindung steht, sodann ein aus dem rechten Thurm sich öffnendes Pförtchen. Nach dem Chor und Schiff ist die Empore mit einer Maßwerkgalerie abgeschlossen; innen haben die drei Travéen ein auf zierlichen Diensten ruhendes Netzgewölbe, auf den Schlußsteinen laubumkränzte Wappenschilder. Die Höhe dieses Lettners ist eine ziemlich beträchtliche. (Fortsetzung folgt.)

Adam und Eva

in der christlichen Kunst.

Von Pfr. Detzel in Eisenharz.

Die Darstellungen des ersten Menschenpaares sind in der christlichen Kunst der Neuzeit selten geworden, ja sogar, und nicht ganz mit Unrecht, vielfach in Mißkredit gekommen. Schon die Renaissance hat nämlich den Gegenstand nicht immer seines reichen symbolischen Inhalts wegen behandelt, sondern ihr war er oft gerade gut genug und eine passende Gelegenheit, Kenntnisse des Baues des menschlichen Körpers zu zeigen und so Probleme der menschlichen Anatomie zu lösen. Noch mehr mußte sich eine wahre christliche Kunst gegen Darstellungen unseres Sujets verwahren, wenn sie sah, wie neuere Künstler nach dem Vorgange von Lukas Kranach und andern den Gegenstand zu noch Schlimmerem mißbrauchten. Und doch, welch' ungemein reiche typologische Beziehungen finden sich nicht zwischen dem Sündenfalle des ersten Menschenpaares und der nachfolgenden Erlösung! Wenn die Kirche selbst in ihrer liturgischen Feier das Ereigniß im Paradiese so stark hervorhebt und ausruft: »O certe necessarium Adae peccatum, quod Christi morte deletum est! O felix culpa, quae talem ac tantum meruit habere Redemptorem!«, sollte dann nicht auch die christlich bildende Kunst dasselbe wieder öfter, wie es früher geschah, in den Dienst der Kirche stellen? Es sollte für den ernsten christlichen Künstler nicht allzuschwierig sein, dem Gegenstande eine Form zu geben, die einerseits dem sittlichen Gefühle alle nöthige Rechnung tragen und andererseits die Schuld der ersten Menschen hinlänglich charakterisiren würde. Es scheint aber fast, daß die Kenntniß der reichen symbolischen Beziehungen des Sündenfalles und der Erlösung, wie sie in den Darstellungen der älteren christlichen Kunst sich zeigt, der

Digitized by Google

heutigen Kunstwelt verloren gegangen ist; deßhalb die nachfolgende ikonographische Studie.

Die Geschichte der Stammeltern ist schon eine häufige Darstellung auf den Denkmälern des christlichen Alterthums und begegnet uns hauptsächlich auf Sarkophagen und Goldgläsern. In der hl. Schrift (I. Kor. 15, 45) wie bei den älteren Vätern finden wir in dem ersten Adam, dessen Sünde die Menschheit ins Verderben stürzte, eine Erinnerung an Christus, den zweiten Adam, wie man in Eva, der Mutter des Menschengeschlechtes, ein Vorbild der Kirche fand. Diese Bilder des Sündenfalles sollten den ersten Christen eine Aufforderung sein, „dem göttlichen Gesetze, welches durch den Baum der Erkenntniß versinnbildet wird, nicht ungehorsam zu sein, damit wir nicht gleich Adam und Eva nackt d. h. der Gnade Gottes bar und unsern wie aller andern Augen mißfällig werden (S. Ambros. de paradiso XIII.), sowie eine Ermahnung, in den blutigen Leiden der Verfolgungen und den unblutigen der Versuchungen die Beschwerden des irdischen Lebens, die eine Folge der Sünde sind, und selbst den Tod, der durch die Sünde eine Nothwendigkeit geworden, nicht zu fürchten; um der Genüsse des aus Staub gebildeten Leibes willen und für den Apfel sinnlicher Freuden die Seele nicht ins Verderben zu stürzen; das künftige Gericht des allgerechten Gottes, dessen Stimme Adam im Paradiese in Schrecken setzte, zu fürchten; dem barmherzigen Rufe des himmlischen Vaters, der Adam auch nach der Sünde so liebevoll beim Namen rief (S. Joh. Chrys. Hom. 7 ad pop.), zur Buße zu folgen; die Erde, in welcher wir gleich Adam und Eva nackt eingetreten sind und welche wir nackt verlassen müssen, zu verachten und den Himmel uns zu erkämpfen".[1]) Diese vielen dogmatischen und moralischen Beziehungen erklären es von selbst, daß wir in der altchristlichen Zeit so oft den Darstellungen des Sündenfalles begegnen. Aber auch die Schöpfung Adams und Evas findet sich auf dem Sarkophage des 4. Jahrhunderts, der jetzt im Museo Cristiano des Lateran ist und ursprünglich aus S. Paolo stammt. Gott Vater sitzt hier auf einem Throne, der mit einem Teppich geschmückt ist, eine Auszeichnung, die auch bei den Bischofsstühlen des Alterthums zum Zeichen der Erhabenheit ihrer Würde auf den bildlichen Darstellungen sich findet. Gott der hl. Geist steht hinter dem Vater, Gott der Sohn, welcher die Hand auf das Haupt Evas legt, vor ihm, Adam erblickt man auf der Erde liegend.

In den Darstellungen des Sündenfalles stehen Adam und Eva unter dem Baume der Erkenntniß, um den häufig die Schlange sich windet, welche oft den Apfel im Maule trägt und den Kopf häufiger auf Eva als auf Adam zuwendet. Der Baum ist, namentlich auf den Sarkophagen und Goldgläsern, meist niedrig, kaum höher als die nebenstehenden Personen, wohl in Folge der Raumverhältnisse, da in den Gemälden der Katakomben derselbe vielfach höher erscheint. Die ersten Menschen haben die Blöße bald mit einer oder mit beiden Händen, bald mit einem Feigenblatt, bald mit einer Blätterschürze (Genes. 3, 7) bedeckt. Diese Darstellungen des Sündenfalles treffen wir in verschiedenen Phasen: wir sehen das erste Menschenpaar neben dem Baume stehen, an dem die versuchende Schlange noch gar nicht erscheint, oder wir sehen die Versuchung und das Eingehen auf sie selbst. Die Schlange ringelt sich in letzterem Falle meistens um den Baum. Ferner ist dargestellt, wie Gott Rechenschaft fordert wegen der Uebertretung des Verbotes, weiter ist abgebildet die Verhängung der Strafe und die Verheißung des Erlösers, indem Christus in jugendlicher Gestalt zwischen Adam und Eva steht und ersterem ein Bündel Aehren, letzterer ein Lamm reicht. Endlich sehen wir auch die Vertreibung der Stammeltern aus dem Paradiese auf einem Basrelief und auf einem Sarkophage des 5. Jahrhunderts aus dem Cömeterium des hl. Valentinus zu Terni. Ein ganzer Cyklus von Darstellungen aus dem Leben unserer Stammeltern findet sich auf einem Sarkophage in S. Ambrogio zu Mailand, wie denn überhaupt auch bei den Kirchenvätern Gemälde u. s. w. aus der Geschichte der ersten Menschen erwähnt werden, alles ein Beweis, wie beliebt der

[1]) Vgl. Heuser in Real-Enc. I. 16 f.

Digitized by Google

fragliche Gegenstand schon bei den ersten Christen war.

Das griechische Malerbuch[1]) kennt ebenfalls wie die altchristliche Zeit verschiedene Darstellungen des ersten Menschenpaares; es hat die „Erschaffung des Adam", „Adam gibt den Thieren Namen", „die Bildung der Eva", „die Uebertretung des Adam und der Eva", „die Vertreibung des Adam und der Eva" u. s. w. Die Schöpfung des ersten Menschen soll also dargestellt werden: „Adam jung, unbärtig, steht nackt da, und der ewige Vater steht vor ihm in vielem Licht und hält ihn mit der linken Hand; und um sie herum sind Anhöhen und Gehölz und verschiedene Thiere, und oben der Himmel mit Sonne und Mond."[2]) In einer französischen Miniatur[3]) des 13. Jahrhunderts sehen wir die Erschaffung Adams durch einen Engel vollzogen, indem dieser aus einer Erdmasse eine menschliche Figur bildet, von der bereits der Kopf in seinen Umrissen sichtbar ist; der himmlische Vater steht, gleichsam die Bildung überwachend, dabei und erhebt segnend die Rechte. Eine Skulptur zu Chartres dagegen zeigt, wie Gott selbst mit eigenen Händen die Gestalt des ersten Menschen bildet, indem er eben noch die letzten Handgriffe bei der Formirung des Hauptes macht, eine im eigentlichen Sinne des Wortes buchstäbliche Auffassung der Worte der hl. Schrift. Spätere Künstler stellen manchmal den Moment dar, wo Geist und Leben soeben ihm eingehaucht wird und wo wir auch das Wort der hl. Schrift »Et inspiravit in faciem ejus spiraculum vitae« so gleichsam wörtlich in die bildende Kunst übersetzt sehen. Ghiberti an der Bronzethüre des Baptisteriums zu Florenz und Paolo Ucello in seinem Fresko stellen mehr das erste Erwachen des Menschen dar, der eben durch die Hand des Schöpfers bei seiner Rechten von der Erde erhoben wird. Bei Michelangelo in seinen Deckengemälden der sixtinischen Kapelle sieht man Gott Vater, von weitem Mantel umrauscht und von Engeln umgeben, gleichsam aus dem unendlichen Aether zu einer männlichen, auf einer einsamen aufragenden Klippe daliegenden Gestalt heranschweben, die noch in dumpfem Halbschlafe versunken ist und der noch die Schwere der Erde gleichsam in allen Gliedern liegt. Der Schöpfer streckt die Rechte aus gegen die gleichfalls ausgestreckte Linke Adams und man glaubt zu sehen, wie aus der Spitze seines Zeigefingers Kraft und Leben über die Gestalt des ersten Menschen sich ausgießt.

Unter allen Paradiesesscenen war aber schon vom frühen Mittelalter an besonders der Sündenfall eine sehr häufig vorgeführte Kunstdarstellung. Das griechische Malerbuch sagt über dessen Darstellung: „Das Paradies... und Adam und Eva stehen nackt da, und vor ihnen ein großer Baum, wie ein Feigenbaum mit Frucht, und die Schlange, welche um denselben gewunden ist, hält ihren Kopf an das Ohr der Eva; und Eva ißt mit der einen Hand von der Frucht und, mit der andern giebt sie dem Adam, und er nimmt dieselbe."[1]) Diese Art der Auffassung ist auch für das Abendland in der Hauptsache maßgebend geworden und wir finden dort unsern Gegenstand hauptsächlich in den Vorhallen der Kirchen, um, wie Dr. Alt[2]) meint, den Gedanken anzudeuten, „daß die aus dem Paradiese verbannten Nachkommen Adams bei ihrem Eintritte in die christliche Kirche mehr als das verlorene Paradies wiederfinden". Wegen dieses regelmäßigen Wiederkehrs des Sündenfalles in den Vorhallen bedeutender Kirchen wurde dieser Vorort der Gotteshäuser selbst „das Paradies" genannt.[3]) Gewöhnlich sind hier die ersten Eltern bereits mit Blätterschürzen umgürtet und stehen neben dem Früchte (Aepfel oder Feigen) tragenden Baume der Erkenntniß, um den sich die Schlange windet und von dessen Früchten sie darreicht; gewöhnlich steht Adam zur Rechten, Eva zur Linken des Baumes und umher sind die Thiere des Paradieses angebracht, die nach Heller häufig von den Künstlern im symbolischen Sinne ausgewählt

[1]) Schäfer, Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos. Trier, 1855, S. 105 ff.
[2]) Schäfer l. c.
[3]) Abbildung bei Grimouard de St. Laurent, Manuel de l'art chrét. p. 250 N. 86.

[1]) Schäfer, 107.
[2]) Die Heiligenbilder. Berlin, 1845, S. 89.
[3]) Eine andere Deutung des Namens „Paradies" für die Vorhallen der Kirchen bei Otte, Kunst-Archäologie. Leipzig, 1883, S. 82 f.

Digitized by Google

wären, so daß sich eitle, schlaue und lüsterne Thiere (Pfau, Papagei, Fuchs, Katze, Tiger u. dgl.) auf Seite Evas, gutmüthige, dumme Thiere (Ochs, Kameel u. dgl.) auf Seite Adams befänden.

Von dieser gewöhnlichen Auffassung gibt es Abweichungen insofern, als mitunter die Schlange ganz fehlt, so schon in einem Miniaturbilde zur Genesis, einem Manuskript der Wiener Hofbibliothek angeblich aus dem 4. oder 5. Jahrhundert,[1]) oder daß sie aufrecht steht oder in der Art um den Baum geschlängelt ist, daß sie mit ihrem Schweife zugleich die Füße Evas umringt; so in der Miniatur eines Exultet-Manuskriptes aus dem 12. Jahrhundert.[2]) Wo die Schlange ganz fehlt, ist öfter jedem unserer Voreltern ein Teufel der Verführung beigegeben, so z. B. in den merkwürdigen Skulpturen der romanischen Kirche zu Schöngrabern in Niederösterreich,[3]) wo beim Sündenfalle der Stammmuter ein drachenartiges Thier, wie es scheint ihr in das Ohr die Verführung flüsternd, beigegeben ist, während zur Seite Adams und ihn an der Schulter anfassend ein menschlich gebildetes Ungethüm erscheint. In einem Relief an der Bronzethüre zu Hildesheim aus dem 11. Jahrhundert ist der Teufel ebenfalls in doppelter Gestalt angebracht: rechts sieht man Eva mit der Frucht in der Hand bei einem Baume, um welchen die Schlange sich windet, während hinter Adam ebenfalls ein Baum erscheint, in dessen Zweigen ein geflügeltes, schlangenartiges Ungethüm sichtbar wird, das dem Kopfe Adams zugewendet ist. Auf einem Kapitäl der Abteikirche St. Benoit sur Loire erscheint außer der um den Baum gewundenen Schlange sowohl über dem Kopfe Adams als auch Evas ein geschlungener Drache.

Was den Baum der Erkenntniß anlangt, so erwähnt die hl. Schrift seine Fruchtart nicht, und so kommt es, daß je in verschiedenen Ländern zu verschiedenen Zeiten diese auch verschieden aufgefaßt wurde.[1]) In den frühesten Darstellungen wechselt der Feigenbaum mit dem Apfelbaum; in Italien finden wir am Sarkophage des Junius Bassus und in den Malereien der Katakomben den Feigenbaum, ebenso in der griechischen Kirche; selbst noch in dem Speculum humanae salvationis, einem lateinischen Manuskript, das im 13. Jahrhundert in Italien verfaßt wurde, ist der Baum der Erkenntniß ein Feigenbaum. Adam und Eva haben hier beide eine wirkliche Schlange vor sich, welche ihnen eine Feige anbietet. In einer Biblia sacra mit Miniaturen aus dem 15. Jahrhundert ist der verhängnißvolle Baum ein Orangenbaum. Die Schlange hat einen Frauenkopf. (Die beiden letzten Manuskripte befinden sich in der Pariser Staatsbibliothek.) Im Burgundischen und in der Campagne, wo der Orangenbaum unbekannt ist, und der Feigenbaum Früchte ohne Süßigkeit bringt, hat man zuweilen den Weinstock als den Baum des Guten und Bösen abgebildet. In der Normandie findet sich der Apfelbaum, und sogar den Kirschbaum glaubte Didron[2]) in der Pikardie angetroffen zu haben. Man wählte also offenbar den Baum aus, welcher in der Gegend, wo, und in der Zeit, wann man lebte, für den köstlichsten gehalten wurde.

Der Kopf der Schlange ist öfter ein menschliches Haupt; eine Schlange aber, welche spricht, mochte gewissen Künstlern sonderbar vorkommen und sie gaben ihr deshalb den Kopf eines Menschen, und zwar ziemlich oft den eines jungen Mädchens: de virgine, wie nach Didron ein Manuskript der Pariser Bibliothek sagt. Einigemal ist es auch der Kopf eines Jünglings, und in einem italienischen Manuskripte zeigt die Schlange zwei Menschenköpfe, wovon der eine auf Adam, der andere auf Eva sieht. Später endet die Schlange in einem förmlichen menschlichen Körper, wie z. B. bei Michelangelo in seinen Deckengemälden der Sixtinakapelle.

Adam und Eva, deren Festtag nicht

---

[1]) Agincourt, Malerei S. 19, Nr. 4.
[2]) Agincourt, S. 56.
[3]) Vgl. Dr. G. Heider, Die roman. Kirche zu Schöngrabern in Niederösterreich. Wien, 1855, S. 123 f.

[1]) Daß auch die Ansichten der Gelehrten hierüber auseinander gehen, zeigt eine Stelle aus Molanus, Historia S. S. Imaginum, Lovanii 1771, p. 90 ff.
[2]) Schäfer a. a. O. S. 108.

Digitized by Google

ohne Bedeutung im kirchlichen Kalender auf den Tag vor Weihnachten festgesetzt ist, werden von den Kirchenvätern in dem Stande ihrer ursprünglichen Makellosigkeit als ein Vorbild des Heilandes und seiner Braut, der Kirche, gedeutet. Namentlich ist es der Repräsentant des gesammten Menschengeschlechtes, Adam, welcher nach dem Vorgange des Apostels (Röm. 5, 12 ff., I. Cor. 15, 45 ff.) im Vergleich und Gegensatz zu Christus sehr oft als Typus Christi aufgefaßt wird. „Beide sind wahre Menschen, jedoch mit dem Unterschiede, daß die menschliche Natur bei Adam in einer menschlichen, bei Christo in einer göttlichen Persönlichkeit subsistirt. Jener ist ein irdischer, dieser ein himmlischer Mensch (I. Cor. 15, 45. 67); Adam ist ein Kind Gottes durch Adoption, Christus von Natur; Adam, ins Paradies versetzt, ist Gott ungehorsam; Christus, auf die fluchbeladene Erde gesetzt, wird gehorsam bis zum Tode am Kreuze; Adam wird aus dem Paradiese vertrieben, um dem Grabe zu verfallen, der zweite Adam ersteht, nachdem er die Sünde getilgt, aus dem Grabe und fährt zum Himmel auf. Was ihr Verhältniß zum Menschengeschlecht betrifft, ist Adam die irdische Wurzel, die Quelle des natürlichen Lebens des ganzen Geschlechtes, Christus aber, das göttliche Haupt, die Quelle des übernatürlichen Lebens, welcher alle einzelnen Glieder durch seinen Geist sich zu eigen macht; dort fleischliche Geburt, hier geistige Wiedergeburt aus Gott; durch Adams Fall wurden Alle Sünder, durch Christi Gerechtigkeit werden viele Sünder Gerechte; durch den ersten Adam Tod, durch den zweiten Adam Auferstehung; durch Adam erfolgte die Ausscheidung des ganzen Geschlechtes aus dem irdischen Paradiese, durch Christum erfolgt die Rückkehr aller Erwählten ins himmlische Paradies.“ [1])

(Schluß folgt.)

Praktische Rathschläge für Pfarrer bei Kirchenbauten.

Von Pfarrer Saupp in Dotternhausen.

Wenn ein neues Gotteshaus erbaut oder eine größere Renovation vorgenommen wird, so hat der Pfarrer eine große und verantwortungsvolle Aufgabe. Seine Sache wird es in der Regel sein, die Initiative zu ergreifen, die Einleitung zu treffen, die Korrespondenzen zu besorgen und zwischen den beim Bau thätigen Faktoren, namentlich bei Anständen und Schwierigkeiten, den Vermittler zu machen; und wenn grobe Fehler vorkommen, wird daher einigermaßen mit Recht auch sein Rücken mit herhalten müssen. Daß nun, so viel an ihm ist, solche Fehler möglichst verhütet werden, dazu möchten diese „Rathschläge“ einiges beitragen.

1. Der Kostenpunkt wird auch bei Kirchenbauten zuerst in Frage kommen und wohl zu erwägen sein, schon angesichts der Worte des Herrn in der hl. Schrift: »Quis ex vobis volens turrim aedificare non prius sedens computat sumptus, qui necessarii sunt, si habeat ad perficiendum, ne... incipiant illudere ei« etc. (Luk. 14, 28). Man setze sich also zuerst nieder, um die Kosten zu berechnen, und mache sich klar einerseits, was erreicht werden soll, und andererseits, was an Geldmitteln ausgegeben werden kann. Stellt sich eine zu große Differenz heraus, dann muß entweder das Bauwesen vereinfacht werden oder man wird warten müssen, bis mehr Mittel zur Verfügung stehen. Um eine Uebersicht zu bekommen, stelle man eine Berechnung an, wie viel Kubikmeter Material zu einer den Bedürfnissen entsprechenden Kirche nothwendig sind, und wie viel etwa ein Kubikmeter Material kostet 1) für das Fundament, 2) für den Sockel, 3) für das eigentliche Mauerwerk, wie viel etwa Steinhauerarbeit erforderlich ist, was aufzuwenden ist für Holz, für Bedachung u. dergl. Dies läßt sich annähernd schon berechnen, und wenn es der Pfarrer allein nicht fertig bringt, so nehme er einen Sachverständigen oder auch zuverlässige tüchtige Handwerksleute zu Hilfe. Wenn in diesem Punkt einige Klarheit und Uebersicht vorhanden ist, dann ist man viel sicherer und nie ganz abhängig von den Technikern, und man weiß, was etwa zu größerer Dekoration und Ornamentirung mehr aufgewendet werden kann oder wo man vereinfachen muß.

Ad vocem „Geldpunkt“ möchte Einsender, da fast bei jedem Kirchenbau der »nervus rerum« Verlegenheit verursachen will, jedem Pfarrer oder Stiftungsrath das alte Wort mehr zur Beherzigung empfehlen: „Spare in der Zeit, so hast du in der Noth!“ Dieser hausbackene Spruch auf unsern Zweck angewendet, heißt: Fange mit der Anlegung eines Kirchenbaufonds nicht erst an, wenn die Noth da ist, d. h. wenn die Kirche schon defekt oder baufällig oder zu klein ist, son-

[1]) Wetzer und Welte's Kirchenlexikon, 2. Aufl. Freiburg, Herder. I. Bd. S. 210.

Digitized by Google

dern sammle schon, so lang sie sich noch in gutem, soliden Zustand befindet. In einigen Jahren lassen sich die Mittel zu einem Kirchenbau nicht erzwingen und herzaubern. Dies mag am Ende versucht werden in der Diaspora oder in Städten mit sehr schnell wachsender Bevölkerung, und in derartigen Ausnahmsfällen steuert gewiß jeder gern dazu bei, wo aber konstante Verhältnisse bestehen, da ist es unverantwortliche Saumseligkeit, erst dann an die Sammlung eines Fonds zu denken, wenn bereits schreiende Mißstände schleunige Abhilfe erheischen, und da ist es eine starke Zumuthung, andere zur Beisteuer aufzurufen, nachdem man selbst zu nachlässig war, bei Zeiten Geldmittel zu sammeln. Früher hat man Jahrzehnte und Jahrhunderte gebraucht, um oft einen Kirchenbau zu vollenden, jetzt möge man wenigstens so viel Zeit zur Sammlung der nöthigen Fonds aufwenden; ja es sollte hierin eigentlich gar keinen Stillstand geben; wenn die Kirche auch noch wohl im Stande ist, sollte doch schon wieder daran gedacht werden, Mittel zu schaffen zu späteren Renovationen und Neubauten. Ein Fonds braucht ja lang, bis er zur Herstellung einer schönen Kirche ausreicht. Mancher hat sich schon über die Nachlässigkeit früherer Pfarrer in diesem Punkt beklagt, sorge jeder, daß man sich später nicht mit gleichem Recht über seine Saumseligkeit beschweren kann!

2. Auswahl und Sondirung des Terrains.

Ist der Kostenpunkt in Ordnung gebracht, so kommt die zweite Frage an die Reihe; auf welchen Platz soll die Kirche gestellt werden? Es können da verschiedene Rücksichten in Betracht kommen: ästhetische, daß sie eine hervortretende, erhabene, würdige Lage und Umgebung erhalte; diese Rücksichten werden freilich nie die ersten und allein Ausschlag gebenden sein dürfen; sodann Rücksichten des Bedürfnisses und der Bequemlichkeit, daß sie nicht außerhalb der Gemeinde gestellt, sondern womöglich im Ort gelassen wird und nicht zu entfernt vom Pfarrhaus ist, der kirchlichen Gewohnheit, daß sie nach Osten gerichtet wird ꝛc. Besonders achte man, daß der Platz trocken ist und das Wasser womöglich von allen Seiten Abfluß hat; wenn dies nicht der Fall ist, muß es durch künstliche Mittel bewirkt werden. Denn wenn sich das Wasser in die Fundamente setzen kann, so wird Schaden für das Gebäude entstehen, und in der Kirche selbst wird sich die Feuchtigkeit einnisten. Sodann ist bekanntlich ein gutes Fundament von großer Wichtigkeit, und es ist sehr rathsam, vorher an verschiedenen Stellen Probelöcher machen zu lassen, damit man erfährt, wie tief das Fundament gegraben werden muß, da dies schon auf den Kostenvoranschlag von großem Einfluß ist. — Für den Architekten ist natürlich vor allem ein genau und pünktlich angefertigter und abgemessener Situationsplan nothwendig. Wenn das Schnurgerüst hergestellt ist, kann sich der Pfarrer nochmals vergewissern, ob die Raumverhältnisse der einzelnen Theile der Kirche richtig und entsprechend werden.

3. Welchem Architekten soll man sich anvertrauen? Diese Frage ist von größter Bedeutung sowohl für die Richtigkeit, Stilreinheit und Schönheit des Baues, als für die Baukasse, wie für guten Verlauf der ganzen Bauangelegenheit. Kann sich der Pfarrer auf den Architekten nicht verlassen, so hat er nicht bloß mehr Arbeit, sondern auch die peinlichsten Widerwärtigkeiten in Aussicht. Nun giebt es ja gewiß viele geschickte und verständige Baumeister, aber eben so sicher ist, daß für Kirchenbauten ganz besondere, eingehende Studien und Erfahrungen von Nöthen sind. Die Zeiten sollten doch vorbei sein, wo irgend ein Baumeister, der bisher nichts gebaut hat als Scheunen, Ställe und Schafhäuser, ohne weiteres hergehen und ohne eine Ahnung von Stil und kirchlichem Bedürfniß Bauten erstellen durfte, die etwas von Scheune, Stall und Schafhaus, aber nichts von einer Kirche an sich hatten. Es ist klar, daß ein Techniker, auch wenn er sonst recht schöne und praktische Gebäude hergestellt, darum nicht ohne weiteres im Stande ist, eine allen Anforderungen entsprechende Kirche herzustellen, geschweige daß er beim Innenbau dem Pfarrer an die Hand zu gehen vermöchte. Sodann sollen nicht persönliche Rücksichten, sondern der Eifer für die Sache in der Wahl der Architekten maßgebend sein. Wenn ein Architekt dir wohl bekannt oder befreundet ist, oder in der Nachbarschaft wohnt, so folgt daraus noch lange nicht, daß er auch eine wohlgelungene Kirche zu bauen versteht; und wenn in einer Gemeinde, sei es aus Vorliebe für die Person oder auch aus Furcht ein Architekt für einen Kirchenbau verlangt werden will, gegen dessen Fähigkeit und Erfahrung berechtigte Zweifel vorhanden sind, so muß sich der Pfarrer derartigem Ansturm mit aller Entschiedenheit widersetzen.

Es ist auch nicht rathsam, sich erst von mehreren Architekten verschiedene ausgearbeitete Pläne fertigen zu lassen; denn Pläne sind theuer. Derartiges kann sich der Staat oder ein Fürst erlauben, eine Kirchenbaukasse aber sollte man dafür nicht in Anspruch

Digitized by Google

nehmen; wenn man mehrere Entwürfe will, so sollen es nicht fertig ausgearbeitete Pläne sein, sondern es genügt eine einfache Skizze; man ersuche um unentgeltliche Lieferung einer schlichten Skizze und behalte sich zum voraus völlige Freiheit der schließlichen Entscheidung vor. — In manchen Diözesen ist für kirchliche Bauten ein eigenes bischöfliches Bauamt aufgestellt, an das man sich in solchen Fällen zu wenden hat — eine Einrichtung, die manches für sich, aber, so viel man hört, auch sehr vieles gegen sich hat. Wir haben keinen Grund, uns nach derselben zu sehnen. Wir wenden uns in solchen Bauangelegenheiten vertrauensvoll an den Kunstverein unserer Diözese und erhalten hier prompte, sachkundige und sachdienliche Beratung. Auch wenn ein Architekt gefunden ist, sollte der Pfarrer nicht ganz darauf angewiesen sein in verba magistri zu schwören, sondern sollte als rector ecclesiae selbst auch wissen, was für die Kirche passend und wünschenswerth ist und was nicht, und ein Architekt soll nicht ganz nach seinem Belieben schalten und walten dürfen, sondern auch den berufenen Vertreter der Kirche zum Wort kommen lassen, wenn er auf dem Boden seines Rechts und seiner Kenntnisse und seiner Pflicht sich bewegt. Man kann nicht vom Pfarrer verlangen, daß er in allen Zweigen der kirchlichen Kunst bewandert und erfahren sei, darum hat er in technischen Dingen im Allgemeinen den Architekten schalten zu lassen; wenn er aber selbst nicht Bescheid weiß und den Ansichten des Architekten nicht unbedingt beipflichten zu können meint, dann möge er sich nicht scheuen, bei solchen anzufragen, die in solchen Bau- oder Kunstfragen mehr wissen als er, das ist ja nicht beschämend, viel weniger, als wenn man nicht fragt und dann grobe Fehler gemacht werden, die zu vermeiden gewesen wären. Unbeschadet des hier Gesagten soll indessen, namentlich wenn der Plan einmal als richtig erkannt und angenommen ist, der Architekt die Oberleitung des Baues in seinen Händen haben, und der Pfarrer hüte sich, ihm in seinem Amte Schwierigkeiten zu bereiten und ohne dringende Gründe sich gegen ihn zu stellen.

Als Honorar erhält der Architekt bekanntlich bestimmte Prozente vom Ueberschlag, wobei die Reisediäten extra berechnet werden. Es empfiehlt sich, bei Zeiten das Honorar fest zu bestimmen, und man mache zur Bedingung, daß die Zeichnungen so zeitig geschickt werden, daß der Bau keine Verzögerung erleidet. (Fortsetzung folgt.)

Literatur.

Der Lebensbaum. Aus dem Lateinischen des hl. Kirchenlehrers und Kardinals Bonaventura vom Orden der Minderbrüder. Zweite, erweiterte Auflage. Freiburg, Herder, 1888. 79 S. mit einem Lichtdruck, drei Facsimiles und einer Notenbeilage.

Je mehr St. Bonaventura in Studium, Betrachtung und Gebet sein Auge auf das Kreuz heftete, um so mehr rückte es sich ihm in den Mittelpunkt aller Religion, aller Dogmatik und Moral und um so mehr erschien es ihm als der Lebensbaum, wurzelnd im Boden der ganzen Weltgeschichte, erblühend in hellen, duftenden Blüten der Wahrheit, überhängt mit reichlichen Früchten des Lebens. Das Büchlein Lignum vitae, in welchem der Heilige seine reichen und schönen Gedanken hierüber niederlegt, gehört unzweifelhaft zu dem Besten und Schönsten, was die vom Blut des Herrn trunkene Mystik gesungen, was ihr hellsehendes Auge geschaut hat. Daß es sich noch nicht überlebt hat, beweist der erfreuliche Umstand, daß die obige fließende und feinfühlige Uebersetzung desselben binnen kurzer Zeit zum zweitenmal aufgelegt werden mußte. Diese Uebersetzung erscheint aber im Bunde mit der Kunst, in einem Bunde, welchen schon der Heilige selbst abgeschlossen hatte. Die Idee vom großen Centralfruchtbaum des neuen Gottesreichs, welche er in Worten auseinanderlegt, sollte nach seiner Bestimmung zugleich durch die plastische Darstellungsgabe der Kunst dem Auge vorgeführt werden. Er hat die Komposition jener Kreuzdarstellung erfunden, welche so lange Zeit hindurch ein Lieblingsbild der Christenheit war, — des Kreuzesbaumes mit je sechs Aesten auf beiden Seiten, von denen die unteren zwei Ursprung und Leben, die mittleren Leiden und Sterben, die oberen die Verherrlichung Jesu repräsentiren und deren jeder die Frucht einer besonderen Gnade oder Tugend trägt. In gereimten Schlagworten, die miteinander einen erhabenen Hymnus bilden, sollte nach seinem Wunsche je das betr. Geheimniß am Kreuzesast angeschrieben stehen. Die obige Komposition bietet uns in trefflichem Nachbild die beste Versinnlichung dieser hohen Idee, welche dem Mittelalter gelungen ist, das Bild vom Kreuzesbaum im Refektorium des Franziskanerklosters Santa Croce in Florenz, von welchem wir in dieser Zeitschrift 1885 S. 82 sprachen; daneben noch ein einfacheres Lignum vitae, Miniatur einer Handschrift in Darmstadt aus dem 13. Jahrhundert. Diesem schönen Bunde von hl. Beredtsamkeit, Poesie und Kunst tritt aber in dieser zweiten Auflage noch die Musik bei; zwei liebliche Melodien für die gereimten Strophen des Lignum vitae, aus dem 13. und 14. Jahrhundert stammend, hat Herr Domchordirektor Schmidt in Münster harmonisirt; dieser Harmonisirung sind die Facsimiles der alten Noten an die Seite gedruckt. Es sollten also Wenige sein, denen das schön ausgestattete Büchlein nicht in einer oder mehrfacher Hinsicht eine hochwillkommene Gabe wäre. — Keppler.

Stuttgart, Buchdruckerei der Akt.-Ges. „Deutsches Volksblatt".

Digitized by Google

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Professor Dr. Keppler in Tübingen.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins, für denselben: der Vorstand Professor Dr. Keppler.

Nr. 6. Erscheint monatlich einmal. Halbjährl. für M. 2. 05 durch die württemb. (M. 1. 90 im Stuttg. Bestellbezirk), M. 2. 20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, fl. 1. 27 in Oesterreich, Frcs. 3. 40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie gegen Einsendung des Betrags direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblatts" in Stuttgart, Urbansstraße 94, zum Preise von M. 2. 05 halbjährlich. 1888.

Neue Studien über Paramentik.

Von Prof. Keppler.

(Fortsetzung.)

Fragt man aber, wie denn dieser Unfug jemals habe einreißen können, so ist darauf zu erwidern, daß an seinem Aufkommen der Klerus entschieden unschuldig ist; er ist ein Kind der Industrie, es mögen die Reisenden der Paramentengeschäfte noch so sehr versichern, daß die steife Form eben gewünscht, deßwegen gemacht werde. Auf Seiten des Klerus ist ein Motiv der Vorliebe für die Brettercasel absolut undenkbar; daß sie etwa der Bequemlichkeit diene, kann wahrlich nicht behauptet werden. Die gewinnsüchtige Industrie allein konnte an der Versteifung ein Interesse haben, denn sie gab ihr das Mittel an die Hand, schlechten, elenden Seidenstoffen ein besseres Ansehen zu geben und das jämmerliche Leben derselben um etwas zu verlängern, nebenbei auch mit anspruchsvollen Stickereien mehr paradieren zu können. Dieser wahre Grund wird freilich seitens der Paramentengeschäfte, welche in solcher Versteifung machen, nicht angegeben, sondern man schiebt hier angebliche Rücksichten auf bessere Erhaltung, leichtere Aufbewahrung u. s. w. vor. Aber man lasse sich nicht bethören durch Scheingründe, noch durch den Schein der künstlich aufgedonnerten Fabrikate: man kaufe nie und unter keinen Umständen ein Meßgewand, bei welchem der Stoff nicht in seiner natürlichen Weichheit belassen ist und nur ein ebenfalls weiches Futter zum Halt und zur Unterlage hat.

5) Endlich ist zu sprechen von der letzten Ausgestaltung, welche das Meßgewand erlebt hat und durch welche es zu der Mißgestalt wurde, welche die Figur a p q r s d und Figur 6 uns vorführt. Diese Figur ruft unwillkürlich musikalische Erinnerungen in uns wach, kann aber hier nur absolut abstoßend und widerwärtig auf uns wirken, weil denn doch zwischen einem Gewand und einem Geigenkasten, zwischen dem Opferpriester des Neuen Bundes und einer Baßgeige eine innere Beziehung auch mit Zuhilfenahme der kühnsten symbolischen Ideen sich nicht wohl denken läßt. Es sind auch wahrlich keine symbolischen Gründe, welche das Meßgewand in diese seltsame musikalische Form verzaubert haben. Erfinderin der Baßgeige ist wiederum lediglich die Industrie; auch die Noth könnte als ihre Mutter bezeichnet werden, nämlich die aus der Versteifung des Gewandes hervorgegangene Noth. Der Priester wußte sich in der Bretterhütte, zu der man das Meßgewand gemacht hatte, nicht mehr zu helfen; vorn an der Brust rieb er sich an dem harten Deckel die Arme wund, bei Genuflexionen stieß das Gewand auf dem Boden auf, und es soll vorgekommen sein, daß es steif und aufrecht auf dem Boden stehen blieb, so daß der Kopf des niederknieenden Priesters durch die Oeffnung fuhr und völlig in der Bretterhütte verschwand. Da mußte Wandel geschaffen werden, und das ging sehr leicht. Natürlich gieng die Industrie von der Steifung, welche ihr so viele Vorteile bot, nicht ab, sondern sie nützte dieselbe zu einem weiteren Vorteil aus und zu weiteren Ersparnissen: man nahm abermals eine Beschneidung der Casula vor und zwar eine so gründliche, daß sie wirklich kaum mehr die Hälfte ihrer ursprünglichen Länge hatte; vorn brachte

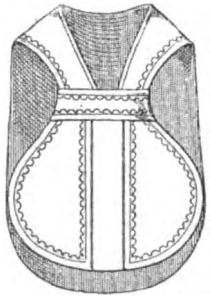


Fig. 6. Baßgeige.

Digitized by Google

man überdies die Halbkreisausschnitte an, welchen wir das geistreiche und melodische Aussehen dieses echten Kindes der Zeit des Frackes verdanken, — die Casula selbst war zum Caselfrack geworden.

In der Verurteilung dieser Mißgeburt der Industrie sind die Stimmen der Kunstforscher, Kunstfreunde und Liturgen einig. Wenn das Dekret der Rituskongregation keine ausdrückliche Verurtheilung derselben enthält, so kommt dies daher, daß die Baßgeige in Rom und Italien niemals Eingang fand und daher auch dort in ihrer ganzen Häßlichkeit wohl nicht bekannt ist; wenn sie dort durch ihren Ruf bekannt war, so nahm man ohne Zweifel an, die Bewegung auf dem Gebiet der Paramentik habe diese Mißform bereits aus der Welt geschafft, von welcher in keiner der Eingaben und Anfragen, die nach Rom gelangten, die Rede war. Es war ja auch in der That, namentlich durch die Bemühungen des „Kirchenschmucks", die Baßgeige zur Unmöglichkeit geworden. Nur wo sie bereits im Besitzstand war, mußte sie theilweise noch geduldet werden, wenn das Geld für Neuanschaffungen fehlte. Auch in diesem Falle wurde übrigens vielerorts — möge es überall nachgeahmt werden, wo man noch mit Meßgewändern dieses Schnittes sich behelfen muß! — eine Veredlung desselben vorgenommen, indem man das Gewand von der Steifleinwand und dem Pappendeckel erlöste, wieder biegsam machte und die beiden großen Ausschnitte an der Brust mit Stoff ausfüllte.

Daß bei Neuanschaffungen diese Form unbedingt zu meiden ist, ist selbstverständlich, muß aber gleichwohl wieder als ernste Mahnung und Warnung ausgesprochen werden. Denn auf dem mehrfach angedeuteten Weg der Steifung sind manche Paramentengeschäfte wieder glücklich bei der Baßgeige angekommen und stellen nun abermals die Errungenschaft jahrzehntelanger Bemühungen in Frage; ja unlängst sahen wir in einem illustrierten Musterkatalog die complete Baßgeigenform abgebildet und zum Verkauf ausgeboten. Hoffentlich verschwindet dieselbe wieder aus den Preiscourants und aus den Musterproben der Reisenden und wagt es kein Paramentengeschäft mehr, sie neu aufzulegen. Wir haben hiemit ihr den Krieg erklärt und werden rücksichtslos gegen sie zu Felde ziehen, wo immer sie sich zeigt. —

Stellen wir die praktischen Resultate unserer Untersuchung kurz zusammen. Von den fünf historisch hervorgetretenen Hauptformen des Meßgewands können bis zu einem etwaigen definitiven Ausspruch Roms zwei als erlaubt, würdig und als die einzigen für das gewöhnliche Bedürfniß empfehlenswerthen bezeichnet werden:

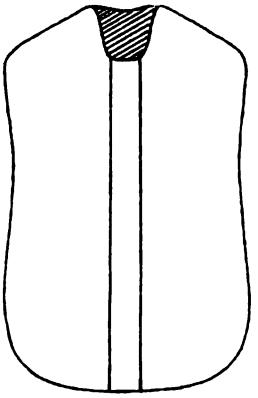


Fig. 7a. Vorderseite.

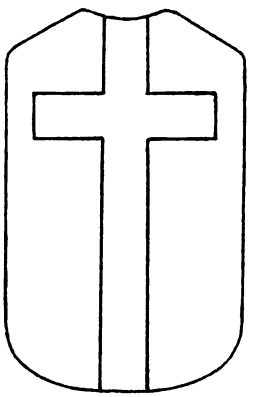


Fig. 7b. Rückseite.

Gewöhnliches Meßgewand.

1) Die jetzige römische, auch bei uns eingebürgerte Form, vergl. Fig. 7a und 7b, welche von oben bis unten gleiche Breite und unten rundlichen Abschluß hat und vorn an der Brust nur ganz wenig eingelassen ist, vorausgesetzt, daß das Gewand in seiner Weichheit belassen wird und anständige Maaße hat, nämlich:

Länge	100—110 cm,
Breite	65—70 cm,
über der Brust	55—60 cm.

Vorder- und Rücktheil sollen gleiche Länge haben, nicht, wie gewöhnlich geschieht, der Vordertheil beschnitten werden.

Für das Kreuz und den vorderen Stab bestimmen der hl. Karl Borromäus und Gavantus eine Breite von 15 cm.

Diese Form wird namentlich auch aus Gründen der Sparsamkeit für den gewöhnlichen täglichen Gebrauch beizubehalten sein.

(Schluß folgt.)

Digitized by Google

Chorschranken, Lettner und Ciborien in Württemberg.

(Fortsetzung.)

Der Lettner der Stiftskirche in Tübingen steht auf sechs Freisäulen; er ist nämlich nicht zwischen die zwei ersten Pfeiler des Schiffes eingespannt, sondern steht nach Westen vollständig frei und schließt sich nur nach Osten an die Chorbogenbogenwand an. Er besteht aus drei Travéen, welche in je drei Arkadenbögen gegen Chor und Mittelschiff, mit je einem gegen die Nebenschiffe sich öffnen. Gebaut ist er wohl 1495; das Zeichen seines Meisters ist in der Mitte angebracht und ist wohl dasselbe, das in Sulz mit den Buchstaben d s vorkommt; wir wissen diesen Meister aber noch nicht zu benennen, obwohl wir die Anfangsbuchstaben seines Namens haben. [1]) Die drei dem Langhaus zugekehrten spitzen Arkadenbögen ruhen auf einfach profilirten Pfeilerchen mit hübschen Uebereckstellungen am Fuß; sie sind bekrönt von krabbenbesetzten geschweiften Spitzbögen (Eselsrücken), deren Schlußblume in die Galerie emporwächst; zwischen den Bögen auf Konsolen unter Baldachinen vier Statuetten, St. Sebastian, Christus, Madonna (das Kind weggeschlagen); die vierte fehlt und an ihre Stelle hat sich eine allegorische Figur der Justitia sehr widerrechtlich eingeschmuggelt. Oben schließt eine erneuerte Maßwerkgalerie den Emporenraum ab; der Zutritt zum Lettner erfolgt entweder durch das Treppenthürmchen in der äußern nordwestlichen Chorecke oder von dem Archiv über der Sakristei aus; links und rechts vom Chorbogen führt eine rundbogige Pforte durch die Ostwand des Schiffes auf sehr hübsch angelegten kleinen Treppen herab auf den Lettner. Ob diese Treppenanlage bei der letzten Restaurirung (1866 durch Leins) sich in ihren Spuren wenigstens noch vorfand oder ganz neu erdacht wurde, ist mir unbekannt; jedenfalls ist sie ingeniös und elegant. Innen sind die drei Travéen netzgewölbt und haben Schlußsteine mit den Brustbildern der Gottesmutter, der hl. Helena und des hl. Stephanus. Der Eindruck dieses Lettnerbaues ist ein überaus günstiger; weil er nicht ganz die Breite des Mittelschiffes ausfüllt und nach vorn freisteht, erscheint er viel leichter und luftiger als die zwischen die Pfeiler eingebauten und den ganzen Zwischenraum ausfüllenden; er schließt den Chor nicht eigentlich ab, vielmehr eröffnet er von allen Seiten schöne perspektivische Durchblicke in dessen Halle und leitet erst das Auge an, die Höhe und den weiten Raum derselben zu ermessen und zu genießen. Auch hier dienten zweifellos nur die äußern Arkaden als Durchgänge und die mittlere als Ciborium für einen niedrigen Kreuzaltar.

Neben diesen vier erhaltenen Lettnern können noch mehrere genannt werden, welche leider zerstört wurden, von deren früherer Existenz aber sichere Kunde auf uns gekommen ist. In der Marien- oder Dominikanerkirche in Mergentheim war ein Lettner, der 1676 abgetragen wurde; unter ihm befand sich ein Altar. [1]) Ebenso war die Kirche von Herrenberg durch die Stiftung eines Ulrich Megler 1453 zu einem Lettner gekommen, der 1739 und 1747 abgebrochen wurde. In der St. Amanduskirche in Urach sind noch Reste der einstigen Lettners in mächtigen Rippen- und Arkadenansätzen am östlichsten Pfeilerpaar des Langhauses zu sehen; auch das Treppenthürmchen, welches den Zugang vermittelte, und das Pförtchen, das durch die Ostwand des Schiffes herausführte auf den Lettner, ist noch erhalten. Ein besonders reicher befand sich in der Stiftskirche in Stuttgart; [2]) er zog sich von der Nordwand des am Chor eingebauten romanischen Südthurmes über das Mittelschiff hinüber bis zur Abschlußwand des nördlichen Seitenschiffs oder des hieher projektirten, bloß zu dieser Höhe geführten zweiten Chorthurms. Er war geschmückt mit bildnerischen Darstellungen der Ankündigung, Geburt Christi, Beschneidung und Anbetung der Könige. Einige Figuren, sind noch erhalten in der Urbanskapelle und Heideloff hat zwei abbilden lassen, einen der Könige und eine ältliche Frauenfigur, die das Bild eines Strahlenkindes auf dem Leibe trägt, wahrscheinlich Elisa-

[1]) Vgl. Klemm, Württbg. Baumeister S. 135.

[1]) Zimmerle, Gesch. der Marienkirche in M. S. 20, 22.

[2]) S. Heideloff, Kunst des Mittelalters in Schwaben S. 22; Abb. des Lettnerrestes S. 20.

Digitized by Google

beth aus der Darstellung der Heimsuchung. Der Lettner wurde anfangs dieses Jahrhunderts abgetragen, doch blieb der ganze Trakt desselben im linken Nebenschiff erhalten; er füllt die ganze vorderste Travée aus und ist mit einer neuen Brüstung versehen; er öffnet sich in zwei ganz ungleichen Bögen nach der nördlichen Urbanskapelle und nach dem Mittelschiff, und das Gewölbe ist so angeordnet, daß die eine Konsole mit ihrem Rippenansatz in die Bogenöffnung hereinragt, also nicht trägt, sondern getragen wird (hängt); an diesem hängenden Stein ist unter einem Weinstock eine Figur (St. Urban?) angebracht; an der Ostwand windet sich in zwei großen von einem Pfeiler gestützten Bögen die Wendeltreppe hinauf. Hier ist also einiger Anhaltspunkt für die Rekonstruktion des Lettners gegeben, der dem erhaltenen Theile nach in ziemlich bedeutender Höhe angebracht war. — Der Lettner in der Spitalkirche in Stuttgart, der ehemaligen Dominikanerkirche, ist bis auf die letzte Spur entfernt worden. [1])

Indem wir hiemit die Aufzählung der Lettner in unserm Lande schließen, müssen wir uns rechtfertigen, warum wir den in der „Formenlehre" (S. 70) und auch bei Otte aufgeführten, angeblich ältesten Lettner auf dem Michelsberg bei Cleebronn, OA. Brackenheim, nicht in dieser Kategorie aufgeführt haben. Die Erklärung hierüber wird zugleich als Ueberleitung zur Besprechung der Ciborien dienen können.

Sehen wir uns das Einbaustück, um das es sich handelt, genau an. Bekanntlich trägt der Michelsberg, diese uralte Gebetsstätte, eine romanische Kapelle, deren Erbauung wohl in den Anfang des 13. Jahrhunderts zu setzen ist. Der Chor befindet sich im Ostthurm und hat ein Kreuzgewölbe, dessen Rippen aus drei durch Diamantstäbe von einander geschiedenen Wulsten bestehen und auf hübschen Ecksäulchen ruhen, mit steiler attischer Basis und mit durch Bandornament und Gitterwerk verzierten Kapitellen. Ob das Schiff seinem Mauerwerk nach aus der romanischen oder gothischen Zeit stamme, ist nicht mit Sicherheit zu sagen; die an der Nordwand eingemauerten romanischen Skulpturen sprechen jedenfalls für einen früheren Bau. Soviel ist sicher, daß Fenster und Thüren 1793 verändert wurden, in welchem Jahre der Graf von Stadion durch Maurermeister Banhard von Ludwigsburg unter Aufsicht des Frater Aegidius ein Kapuzinerhospiz neben der Kirche errichten ließ. (Fortsetzung folgt.)

[1]) A. a. O. S. 28.

Adam und Eva

in der christlichen Kunst.

Von Pfr. Detzel in Eisenharz.

(Schluß.)

Wie Adam als Typus Christi gilt, so Eva als Typus der Kirche, der Mutter der ewig Lebenden. Daneben beleuchten die hl. Väter mit Vorliebe an vielen Stellen den typischen Charakter Evas als Vorläuferin der hl. Jungfrau: wie das Weib die Sünde mit deren Folgen in die Welt gebracht, so soll auch das Weib der Welt das Heil bringen; an die Stelle der ersten Stammmutter, die ihren Beruf verkannt, tritt eine neue, vollkommenere, welche diesen Beruf erfüllen und der Schlange das Haupt zertreten wird. Aus diesem symbolischen Charakter Evas zu Maria ist das Wortspiel entstanden, daß der Gruß des Engels an Maria „Ave" das umgekehrte „Eva" sei, wie dies in dem alten, vielleicht schon dem 6. Jahrhundert angehörenden Kirchenhymnus ausgedrückt wird:

»Sumens illud Ave
Gabrielis ore;
Funda nos in pace
Mutans Evae nomen.«

Maria ist daher im kirchlichen Sinne die zweite Mutter des Menschengeschlechtes, welche in ihrem Sohne das Vergehen der ersten Mutter tilgte, und die Kirchenväter bringen geistvolle Zusammenstellungen der Gegensätze zwischen beiden. So sagt z. B. der hl. Augustinus (Sermon. de temp. Serm. XXXV): »Haec est enim, quae sola meruit mater et sponsa vocari. Haec primae matris damna resolvit: haec homini perdito redemptionem adduxit. Mater enim generis nostri poenam intulit mundo: genitrix domini nostri salutem addidit mundo. Auctrix peccati Eva: auctrix meriti Ma-

Digitized by Google

ria. Eva occidendo obfuit: Maria vivificando profuit. Illa percussit: ista sanavit. Haec enim mirabili atque imaestinabili modo omnium rerum et suum peperit salvatorem.« Diese Auffassung gieng auch in das spätere Schauspiel des Mittelalters über, in welchem Eva und Maria, die Kirche und Synagoge in Gegenstellung redend und handelnd erscheinen.

Nach all dem dürfen wir uns nicht wundern, daß das erste Menschenpaar schon im frühen Mittelalter so häufig an den Eingängen der Kirchen abgebildet ist. Es sollte zugleich auch den Büßer, der in der Vorhalle, von der Kirche ausgewiesen, dastand, an die Milde des Ewigen erinnern, der auch einst das erste Menschenpaar aus Eden wies, aber dennoch nachher Barmherzigkeit übte. Es heißt deshalb im Pontif. Rom.: »Ecce ejicimini .... sicut Adam primus homo ejectus est de paradiso propter transgressionem suam.«

Ein reicher Bezug hat sich in der christlichen Kunst besonders auch zwischen dem Sündenfall der ersten Menschen und dem Kreuzestode Christi gebildet. Eine Reihe poetischer Sagen ist daraus entsprossen, welche ihrerseits wieder in der Kunst den bildlichen Ausdruck fanden. Wo Adam begraben wurde, gibt die hl. Schrift nicht an. Hieronymus, sich stützend auf eine jüdische Tradition, berichtet (in Matth. K. 27), daß Adam in Hebron bestattet wurde, und weil zu Hebron überdies auch die drei Patriarchen Abraham, Isaak und Jakob ruhen, habe diese Stadt ursprünglich den Namen Cariath Arbe (die Stadt der Viere) erhalten. Aber die bei weitem größte Zahl der Kirchenväter (Epiphanius, Origenes, Athanasius, Chrysostomus, Ambrosius, Basilius, Augustinus u. s. w.) und selbst Hieronymus ist der Ansicht, daß der Schädel Adams nach der Sündfluth von Sem auf dem Kalvarienberge bei Jerusalem begraben und dieser Berg daher „Schädelstätte" genannt worden sei. Den dieser sinnreichen Sage zu Grunde liegenden Gedanken spricht Ambrosius (Ep. LXXI n. 10. in Golgatha Jesus Christus) in den Worten aus: »Ibi Adae sepulcrum, ut illum mortuum in sua cruce resuscitaret. Ubi ergo in Adam mors omnium, ibi in Christo omnium resurrectio.« [1]) Noch heute zeigt man unter dem Standorte des Kreuzes auf Golgatha die Adamskapelle als den Ort, wo der dort ruhende Schädel Adams von dem durch die Spalte des zerrissenen Felsens herabträufelnden Blute Christi soll benetzt worden sein. Die Kunst nun hat diesen schönen Gedanken der Tradition in verschiedener Weise sich zu eigen gemacht. Wir sehen da Adam allein zu den Füßen des Kreuzes und zwar noch im Grabe von dem Sündentode umfangen, so am Fuße eines Kruzifixes aus dem 12. oder 13. Jahrhundert im Museum der Ritterakademie zu Lüneburg. Das Gestell, auf vier Löwenfüßen ruhend, über denen vier Jünglinge, die Paradiesesströme andeutend, Urnen ausgießen, hat oben eine Wölbung und bedeutet, wie die Inschrift ausdrücklich meldet, den Erdkreis (assignans orbem). Auf demselben liegt Adam im Sarge und die Inschrift besagt:

»Adae morte novi redit Adae vita priori.« [2])

In andern Darstellungen ist er bereits durch die Gnade des Opfertodes Christi aus dem Grabe erwacht und richtet sich auf, so in einem Miniaturbilde aus dem 11. Jahrhundert und in einem Evangeliarium der Bibliothek zu Kassel, das die Kreuzigung Christi enthält; um den Kreuzesstamm windet sich eine Schlange, ein Weib, ein Füllhorn haltend (die Erde?), hebt einen Menschen (den Adam), der die Hände ausstreckt, zur gleichen Höhe der Schlange empor. Inschriftlich bezeugt findet sich diese Darstellung auch in St. Ulrich zu Augsburg und im Dome zu Chur: ecce resurgit Adam, cui dat deus in cruce vitam. Auch unter dem Triumphkreuze zu Wechselburg und unter dem Stationskreuze des Bischofs Erpho (1085—1097) in S. Mauriz zu Münster liegt unter dem Kreuze eine Figur, die (wie sonst die Ecclesia), in der Rechten einen Kelch erhebend, offenbar den ersten Menschen vorstellt. Ein Glasgemälde der Kathedrale zu Beauvais aus

[1]) Vgl. Kreuser, Wiederum Kirchenbau, S. 279.
[2]) Vgl. Otte, 540 A. 3.

Digitized by Google

dem 13. Jahrhundert zeigt zu Füßen des Kreuzes ein Grab, welchem Adam, durch den Tod Christi zu neuem Leben erwacht, entsteigt, wobei er in einem goldenen Gefässe das für seine Sünde zur Rettung der Menschheit vergossene Blut auffammelt, und auf einem Email aus dem 12. Jahrhundert zu Nevers hebt Adam die Hände dankend und betend zu dem Heilande empor. Später sehen wir, wie auch in unsern Tagen, statt Adam und Eva, bloß noch einen Todtenschädel mit zwei kreuzweise über einander gelegten Knochen unter dem Kreuze. Es hat sich also von dieser tiefsinnigen Symbolik in die neuere Kunst nur wenig vererbt und auch dies Wenige bleibt meistens unverstanden. Gewöhnlich werden der Todtenkopf und die Paar Gebeine auf den durch den Opfertod Christi errungenen Sieg über die Sünde und ihre Folgen — den Tod gedeutet. — Es ist dies allerdings der Grundgedanke, aber die nähere Gestaltung dieses Gedankens ist verschwunden. Nur die griechische Kirche hat diesen Glauben aufrecht erhalten und gibt ihm in ihren Kunstgebilden Ausdruck. Sie schreibt vor: „Unter dem Kreuze ist eine kleine Höhle und in derselben ist der Schädel des Adam und zwei andere Gebeine, welche mit dem Blute Christi benetzt sind, das von den Wunden seiner Füße herabfließt.“ [1])

Oefter als Adam allein sind beide Stammeltern bei dem Kreuze Christi angebracht und zwar in der Weise, daß sich das Grab öffnet und beide aus demselben hervorschreiten, wodurch vielleicht auch die Höllenfahrt Christi und die Befreiung des ersten Menschenpaares aus der Unterwelt angedeutet werden soll, wie in einem Altarbildwerke zu St. Guillelme-du-Desert in Frankreich.[2]) Oefter erscheinen sie als die ersten Menschen, welche von der durch ihre Schuld in die Welt gekommenen Sünde befreit werden, zu Seiten des Kreuzes und zwar wie im Hortus deliciarum der Aebtissin Herrad von Landsperg[3]) links und rechts neben demselben knieend. Eine Häufung der Symbole sehen wir später, wie z. B. in dem Meßbuche des Berthold Furtmayer (1480)[1]), wo der Baum, an dessen Fuße Adam schläft und um dessen Stamm sich die Schlange ringelt, als Früchte Aepfel und Hostien trägt, dazwischen aber sieht man auf der einen Seite einen Todtenkopf, auf der andern ein Kruzifix; unter ersterem steht Eva nackt und reicht die von der Schlange ihr gegebenen Aepfel Knieenden dar, hinter denen der Tod lauert, unter dem Kruzifix wohl das Bild der Kirche (nicht, wie Otte S. 513, dem wir hier folgen, meint, „die gekrönte Maria“), welche Hostien den Knieenden reicht, hinter denen ein Engel mit der Schrifttafel: Ecce panis angelorum etc. steht. Deutlicher und einfacher ist der Bezug zwischen dem Sündenfalle und dem Kreuzestode Christi auf den Skulpturen der Externsteine in Westfalen, nach einer vorhandenen Inschrift vom Jahre 1115, ausgedrückt. Es ist das ein Relief, das einzig in seiner Art in den lebendigen Felsen gehauen die Abnahme Christi vom Kreuze zeigt; unterhalb dieser Darstellung werden die Gestalten von Adam und Eva sichtbar, wie sie beide von einem Schlangendrachen umschlungen worden, so daß ihnen nur die Hände zum flehenden Emporheben freigelassen sind.[2])

Eine weitere sinnreiche Beziehung des Sündenfalles zum Kreuzesopfer Christi gibt die schöne Legende über den Stamm des hl. Kreuzes, der aus dem Holze des Paradiesesbaumes angefertigt worden sein soll. Diese Sage, welche schon im 12. Jahrhundert vollständig entwickelt erscheint, von der sich aber vereinzelte Züge schon in den apokryphischen Evangelien nachweisen lassen, erzählt: Als Adam das Herannahen seines Todes fühlte, sendete er seinen Sohn Seth zu dem englischen Wächter des Paradieses (nach Jacob de Voragine dem Erzengel Michael), um von ihm einen Zweig jenes Baumes zu erlangen, bei welchem Adam gesündigt hatte. Der Engel gab ihm diesen Zweig; damit zurückkehrend fand Seth seinen Vater bereits gestorben, und er

[1]) Vgl. Schäfer, 205.
[2]) Vgl. Heider, Schöngrabern S. 132.
[3]) Vgl. Engelhardt, Herrad von Landsperg ꝛc. und ihr Werk Hort. delic. 1818 S. 49.

[1]) Abb. bei Förster, Malerei III. 1.
[2]) Vgl. Maßmann, der Externstein in Westfalen, Nebst getreuer Abbildung. 1846.

Digitized by Google

pflanzte diesen Zweig auf des Vaters Grab. Als nach Verlauf vieler Jahre Salomo an den Tempelbau gieng, wurde jener aus dem Zweige kräftig emporgewachsene Baum, welcher durch seine Schönheit die Aufmerksamkeit auf sich zog, gefällt, doch wollte er sich nirgends in den Bau einfügen lassen, indem er immer entweder zu lang oder zu kurz war; er wurde daher, um als Brücke zu dienen, über einen See gelegt. Als später die Königin von Saba mit reichen Geschenken an diesem See anlangte, wollte sie die Brücke nicht betreten, weil es ihr im Geiste vorschwebte, wie auf diesem Balken der Heiland der Welt den Tod erleiden werde. Nach Hause zurückgekehrt, erzählte sie dem Könige Salomo, daß auf diesem Holze Jener werde gekreuzigt werden, durch dessen Tod das Reich der Juden seinem Ende zugeführt werde. Salomo ließ daher dasselbe von dem See wegnehmen und in den tiefsten Schacht der Erde versenken. Später bildete sich daselbst ein Fischteich, welcher, da in ihm das heilige Holz versenkt lag, wunderbare Heilkräfte in sich barg. Als endlich die Leidenszeit Christi herannahte, erhob sich das Holz aus den Tiefen und schwamm an der Oberfläche. Die Juden ergriffen es und ließen daraus das Kreuz, woran Christus starb, bereiten.

Wir sehen zu Folge dieser Legende in vereinzelten Fällen das Kreuz Christi nicht aus behauenen Balken, sondern aus dem Stamme und den Zweigen eines Baumes zusammengefügt; so auf einem romanischen Glasgemälde des östlichen Chorfensters der Kirche zu Leyden im Münsterlande, wo Adam und Eva mit der Schlange unter dem Baume, der die symbolische Gestalt des Kreuzes hat, sich befinden; daneben die Worte: Lignum Vitae; so auch an den Bildwerken der Karssunschen Thüren der Kathedrale zu Nowgorod (13. Jahrh.); das Kreuz ist hier aus zwei Palmbäumen zusammengefügt.

Den Titel »Lignum vitae«, wie obiger Baum, trägt auch eine der kleineren ascetischen Schriften des hl. Bonaventura, [1]) in welcher sich der Heilige das Kreuz als Baum des Lebens nach Apok. 22, 2 und Genes. 2, 9 gedacht. In den alten Handschriften nun und in den verschiedenen Druckausgaben der Werke des hl. Bonaventura ist dem Lignum vitae eine schlichte Abbildung beigegeben, deren Skizze ohne Zweifel vom hl. Verfasser selbst entworfen wurde. Im Refektorium des Franziskanerklosters Santa Croce zu Florenz aber befindet sich eine reiche Komposition, die in herrlicher, künstlerischer Durchführung das Bild des Lebensbaumes darstellt. Wer der Meister ist, ob Franzesko da Volterra ca. 1350 oder Nicolo di Pietro Gerini ca. 1380, läßt sich bis jetzt nicht mit Bestimmtheit feststellen. Das Bild ist aber im engen Anschluß an Bonaventuras Schrift gemalt. Das Bild zeigt mitten am Stamme des Lebensbaumes, dem Kreuze, Christus, die lebensspendende Frucht. Vom Baume breiten sich links und rechts je sechs Aeste aus, die mit je vier sich aufeinander reimenden Versen, wie mit vier Blättern versehen sind und zugleich eine diesen vier Blättern entsprechende Frucht tragen. Der ganze Baum hat demnach zwölf Aeste und 48 Verse oder Blätter, welche den Ueberschriften der 48 Betrachtungen entsprechen, aus denen das Schriftchen besteht. Aus je vier Versen oder Betrachtungen ergibt sich eine besondere Frucht; so trägt der Baum zwölf Früchte. Das unterste Doppelpaar der Aeste mit sechszehn Betrachtungen und vier Früchten umfaßt den Ursprung und das Leben Jesu, das mittlere Doppelpaar mit Betrachtungen und Früchten in derselben Zahl bezieht sich auf das Leiden, das oberste mit gleicher Zahl der Betrachtungen und Früchte stellt die Verherrlichung des Herrn dar. Jeder Ast umschlingt ferner das Bild eines alttestamentlichen Propheten, welcher das betreffende Geheimniß vorher verkündet hat. Anfang und Schluß der Doppelreihe der Propheten geben die Bilder der vier Evangelisten, aus deren Schriften das Myrrhenbüschlein gesammelt ist. Am Fuße des Kreuzes, welches der hl. Franziskus umfaßt, sitzt der hl. Bonaventura und schreibt auf eine Schriftrolle den im Texte angeführten ersten Vers: o crux frutex salvificus etc. Rückwärts von ihm stehen die Heiligen Antonius von Padua, Dominikus und Ludwig, Bischof von Tou-

[1]) Der Lebensbaum aus dem Lateinischen des hl. Kirchenlehrers und Kardinals Bonaventura. Nebst einer Tafel in Lichtdruck, Freiburg. Herder. 2. A. 1888. S. „Arch." 1888 S. 52.

Digitized by Google

louse. Auf der entgegengesetzten Seite steht die Mutter Jesu mit den drei heiligen Marien und dem hl. Johannes, im Vordergrunde kniet die Stifterin des Bildes. — Theologie, Ascese und heilige Kunst verbinden sich wirklich in dieser Darstellung des Lebensbaumes zu einem erhabenen geistlichen Dreiklang.

Vielfach finden wir und zwar schon vom frühen Mittelalter an unsere Legende vom Paradieses- oder Lebensbaume auch bloß dadurch angedeutet, daß das Kreuz, sei es, daß der Heiland daran hängt oder dieses nur allein abgebildet ist, als ein zackiger Baumstamm dargestellt ist, so z. B. das Kreuz bei dem jüngsten Gerichte an der Westapsis der St. Georgskirche auf der Insel Reichenau, das ein Engel neben dem thronenden Richter hält, oder das Kreuz mit dem Kruzifixus beim jüngsten Gerichte in der Vorhalle des Münsters zu Freiburg. In neuerer Zeit ist die ganze Legende in sechs Darstellungen von Prof. Klein gezeichnet worden und sind diese Zeichnungen am Kreuzaltare in der Kirche am Kapitol zu Köln in Email ausgeführt worden. [1])

Die Art und Weise der Darstellung des Sündenfalles der ersten Menschen ist sich im Allgemeinen durch alle Perioden der christlichen Kunst gleich geblieben und auch die Renaissance hält sich noch an die überlieferte Tradition, benützt aber, wie wir Eingangs bemerkt, diesen Gegenstand hauptsächlich dazu, Probleme der menschlichen Anatomie zu lösen. Schon mit seinem Kupferstiche des ersten Menschenpaares aus dem Jahre 1504 [2]) wollte A. Dürer hierin etwas Besonderes leisten und hat deßhalb alle Sorgfalt auf seine Ausführung verwendet. Seine gemalten Adam und Eva aber vom Jahre 1507 „sind die vollendetsten nackten Menschengestalten, welche die Kunst des Nordens bis dahin hervorgebracht hat". [3]) Auch der Sündenfall, mit dem die Folge der kleinen Holzschnitt-Passion vom Jahre 1510 beginnt, ist eine derb realistische Darstellung ohne alle und jede höhere Weihe. Die ganze Geschichte des ersten Menschenpaares hat ebenfalls Prof. Klein in der Neuzeit in zwölf Darstellungen für Glasmalerei gezeichnet, welche Zeichnungen für den Kölner Dom zur Ausführung kamen; das betreffende gemalte Fenster ist unter dem Nordthurme über der Thüre und die Zeichnungen sind nachgebildet im „Glücksradkalender 1884" S. 48 ff.

[1]) Abbildung im Glücksradkalender für Zeit und Ewigkeit. Wien 1884, S. 70 f.
[2]) Bartsch, Nr. 1.
[3]) Thausing, A. Dürer, Gesch. seines Lebens und seiner Kunst. Leipzig. 1886. S. 287.

Karl Baumeister.

Die in München erscheinende Zeitschrift „Die Kunst für Alle", herausgegeben von F. Pecht, widmet den bedeutendsten Theil ihres 4. Heftes (3. Jahrg. 1887) der Besprechung des Malers K. Baumeister und seiner Werke, deren sie einige in Abbildung bringt, als die giltigsten Belege des großen Lobes, das sie ihm spendet und als das Dringendste, das sie zunächst ihrem Leserkreise zu bieten hat. Da dieser Zeitung vor allem die künstlerische Vollkommenheit der Werke den Maßstab zu deren Veröffentlichung abgibt, so dürfte den Lesern des „Archivs für christliche Kunst" die Bekanntschaft mit den Werken Baumeisters doppelt willkommen sein, da dieselben nicht nur künstlerisch vollendete, sondern vor allem religiöse und christliche Bilder im hervorragendsten Sinne des Wortes sind.

Die veröffentlichten größeren Arbeiten sind zunächst: „Die Freudenkönigin" aus dem Rosenkranzcyklus der Schloßkapelle Sr. Erlaucht des Grafen Quadt, „Der hl. Christophorus" nach dem Karton für die Hauskapelle J. K. H. der Frau Herzogin Max Emanuel in Bayern (s. uns. Abbildung), „St. Leonhard" Karton für das Altarbild zu Burgkirchen a. d. Alz.

Das erste Bild zeigt uns die Gottesmutter Maria vor dem Eingang eines Stalles, der durch Ausmauerung, Ueberwölbung und dürftige Bedachung einer Felsenkluft abgewonnen wurde, auf einer aus dem Stein herausgehauenen Bank, zu welcher fünf Stufen hinaufführen. Ein Stück Gestein bildet die Rücklehne. Maria aber beugt sich andächtig und glücklich vorwärts über ihr göttliches Kind, das sie aus der Krippe heraus zu sich auf den

Digitized by Google

Schooß genommen hat. Ohne daß ihr eine Krone, das Symbol der Himmelskönigin, beigegeben wäre — ein einfaches Tuch fällt in malerischen Falten von ihrem Haupte auf die Schultern hernieder —, vereinigen sich doch huldigend um sie die Vertreter christlichen Lebens: eine heilige Katharina im jugendlichsten Alter kniet in hingebendster Aufmerksamkeit zu ihren Füßen, ein König in den Jahren des Jünglings bietet ihr eine Krone, und ein Kirchenvater aus dem Konzil von Nizäa hat sich andächtig vorgebeugt und die Hände gefaltet. Als Vertreter des alten Bundes ist ein Prophet herbeigeeilt, ferner ein Engel, welche überrascht und fragend nach dem Stern der Weisen aufblicken. Da steht nun rechts im Vordergrunde des Bildes der hl. Apostel und Blutzeuge Paulus, welcher sich zu dem Engel und dem Propheten hinüberwendet und mit seiner Rechten erklärend und beantwortend auf die Gruppe von Jesus und Maria hinweist. Der obere Theil des Bildes läuft, durch Architektur getheilt, in zwei spitzbogige Felder aus, in welchen jugendliche und kindliche Engel musiziren und singen. Hoch oben in der Spize der Felder sieht man einerseits die Mondessichel, anderseits den Stern, dessen Strahlen bis zu der Mutter Gottes und dem Jesuskinde herunterdringen. Somit ist das Bild hauptsächlich ein Repräsentationsbild christlicher Glaubensmächte.

Mit wenigen Worten dürfte der Grundgedanke des nächsten Bildes angegeben sein: Der hl. Christophorus schreitet, das Jesuskind mit der Weltkugel auf der rechten Schulter durch das sturmbewegte Wasser. Als Stab und Stütze dient ihm ein ausgerissener junger, zu diesem Zwecke zugehauener Baumstamm. Gedanke und Anordnung sind demnach die überlieferten. Aber wie bei aller Herkömmlichkeit der Stellung ein Kruzifix von Michel-Angelo das eines untergeordneten Bildhauers weit an Kunstwerth überragt, so hat auch Baumeister seinen hl. Christophorus durch die Art, wie er gegeben ist, das Verständniß des Knochenbaues und der Muskulatur und deren Wirkung, die Unmittelbarkeit der Bewegung des gigantischen Körpers, überhaupt durch die ganze Energie der Formengebung mit Eigenschaften ausgestattet, wie man sie nur bei großen Meistern zu finden gewöhnt ist.

Das dritte Bild „St. Leonhard" ist zugleich ein Muttergottesbild. Maria sitzt auf einer Wolke und schaut abwärts gegen die Erde. Auf ihrem Schooße steht das Jesuskind mit ausgebreiteten Armen. Unter der Wolke hindurch sieht man, in stark verkleinertem Maßstab, ein liebliches Stück Landschaft mit Figuren. Da sind in der Ferne niedrige Höhenzüge, Dorf und Kirche, im Mittelgrunde Buschwerk, weidende Pferde, Rinder und Schaafe, im Vordergrunde senden der Pfarrer und Bauersleute heiße Gebete gen Himmel. Zur Rechten der Mutter Gottes, aber weiter vorn und etwas tiefer, sehen wir den heiligen Leonhard. Die ehrwürdige Gestalt, gekleidet in ein weitfaltiges langes Gewand mit Kapuze, ist gebeugt von der Last der Jahre. In frommem bittenden Aufblick hat sich St. Leonhard zum Jesuskinde hingewandt und empfiehlt mit sprechender hinweisender Handbewegung die Gemeinde auf Erden, die sich mit Hab und Gut seiner Fürbitte unterstellt hat, dem allmächtigen Schutze Gottes. Dieses sind die Grundgedanken des Bildes. Da nun die Mutter Gottes mit dem Jesuskinde in der Mitte des Bildes, zu ihrer Rechten der hl. Leonhard ist, da ferner ein Werk mit monumentalem Charakter wie ein Altarbild einen architektonischen Aufbau gebieterisch verlangt, so muß man billig fragen: Wie ist es mit dem Platz zur Linken der Mutter Gottes? Dort, zu ihren Füßen, hat ein Engel die Hände flehend zum Jesuskinde erhoben, zu dem die Blicke vorausgeeilt sind. Direkt unter dem Engel sind die flehenden Bewohner des Dorfes, so daß er, der sein Gebet mit den ihrigen vereinigt, als ein Mittler angesehen werden soll, der ihre Bitten hinaufträgt und vor dem Throne Gottes unterstützt. Durch diese Figur hat die Komposition nicht nur ihren Abschluß, sondern das Bild einen neuen ideellen und formalen Reiz bekommen.

Die schon erwähnte Kunstzeitung macht ihren Leserkreis noch mit weiteren Bildern Baumeisters bekannt: „Votivbild der gräflich Quadt'schen Familie auf Schloß Moos", „St. Christoph in der Schlacht" „St. Christoph auf dem Marterblock",

Digitized by Google

Kinderköpfe aus B's. Skizzenbuch und eine „Kreuztragung". Ist dieses letzte Bild von so erschütterndem Ernst, daß ihm nur wenige des gleichen Gegenstandes an die Seite gestellt werden dürften, so erscheint die Mutter Gottes auf dem Bilde für Burgkirchen in raphaelischer Schönheit, und die „Gloria" singenden Engelskinder auf dem Bilde „die Freudenkönigin" sind von so kindlich-glücklicher Fröhlichkeit, wie sie nur bei denen vorkommen kann, denen die Erdenschwere abgenommen ist. Diese Beispiele illustriren die außerordentlich umfangreiche Gestaltungskraft Baumeisters, welche keine Halbheit duldet und die entlegensten Pole des Empfindens erfassen und im Bilde wiedergeben kann.

Nach dem Gesagten dürften biographische Notizen über den Künstler willkommen sein. Ich entnehme dieselben dem Aufsatze Richard Pauls in dem oben citirten Heft der „Kunst für Alle", und, wie dort, möge auch hier der Artikel damit geschlossen sein. „Unser Meister ist geboren zu Zwiefalten, einer ehemaligen Benediktiner- und Reichs-Abtei in Württemberg, woselbst die dortige imposante Barockkirche, mit ihrem verschwenderischen Freskenschmucke wahrscheinlich auf den künftigen Beruf des Mannes den ersten Einfluß ausübte. Mit zwölf Jahren kam der Knabe nach Ulm, um die Lithographie zu lernen, 1855 nach München auf die Akademie, wo er von 59—65 der Kompositionsschule des verstorbenen Prof. Phil. Foltz angehörte. Die Früchte des gewissenhaften Studiums der alten Meister zeigten sich alsbald in größeren Kompositionen, sodann in einer Menge Holzschnitt-Zeichnungen für Kalender, Erbauungsbücher, Legenden und dergl. mehr. Seine Thätigkeit in größerem Umfange begann mit den elf Glasgemälden, Kartons aus dem Leben der hl. Walbert und Adelgunde, für Carmel du Mans. Dann folgt 1868 als ein Hauptwerk die Legende des hl. Christoph, prämiirt in Rom. Inzwischen und bis heute schuf der Künstler folgende Altarblätter: Mariä Himmelfahrt für Hochaltingen im Ries, St. Bartholomäus für Passau, Ilzstatt, Tod Josephs für Pondicherry in Indien, von Graf Ludwig von Arco-Zinneberg dahin gestiftet, St. Leonhard nach Burgkirchen a. d. Alz, Mater amabilis nach Mühldorf, Abendmahl nach Haunstetten bei Augsburg, die hl. Katharina für die Herzogin von Ratibor, den Schutzengel für Pustet in Regensburg. 1884 entstanden die Kartons der hl. Siegfried und Christoph, letzterer (s. uns. Abbildung) für die Hauskapelle J. K. Hoh. der Frau Herzogin Max Emanuel in Bayern, welche mit Baronin Adolfine Reichlin v. Meldegg die Bilder nach den Kartons unter Leitung des Künstlers in Keim'scher Mineral-Maltechnik selbst ausführte. Einen wichtigen Abschnitt in der Entwicklung Baumeisters bildete der Auftrag Ihrer Durchlaucht der Frau Fürstin von Waldburg zu Wolfegg zu dem großen Bilde „Gründung des Jesuitenordens", dann der „Frauen Vorbilder" der hl. Agnes, Notburga, Monika, Kunigunde und Elsbeth und des Erinnerungsgemäldes an den verstorbenen Grafen v. Arco-Zinneberg, im Besitz der gräflichen Wittwe zu Maxlrain. Von gleich hervorragender Bedeutung war für den Künstler die Aufgabe, für Se. Erlaucht den Grafen Friedrich v. Quadt auf Schloß Moos bei Lindau das Votivbild der gräflichen Familie zu malen, welches schöne Werk die internationale Ausstellung im Münchener Glaspalaste 1879 der Oeffentlichkeit bekannt machte, und endlich die vom gleichen Mäcen übertragene Ausmalung der gothischen, von dem Münchener Architekt Joseph Müller in Moos erbauten Schloßkapelle, welche Tempera-Wandbilder „die Verherrlichung der Königin des Rosenkranzes" zum Gegenstande haben und welche Arbeit bis vor kurzem die Kräfte des Künstlers voll in Anspruch nahm und zu den schönsten und zugleich ergreifendsten und vollendetsten Darstellungen gehört, mit welcher der Meister nicht nur seine Kirche, sondern auch die vaterländische Kunst verherrlichte und bereicherte." Eugen Hofmeister.

Praktische Rathschläge für Pfarrer bei Kirchenbauten.

Von Pfarrer Saupp in Dotternhausen.

(Fortsetzung und Schluß.)

4. Vorarbeiten zur Fertigung des Kostenvoranschlags. Der Architekt

Digitized by Google

kann, wenn er aufrichtig ist, nicht im voraus versprechen: um diesen oder jenen Preis stelle ich die Kirche her. Das richtet sich vielmehr nach den örtlichen Verhältnissen. Es ist sehr zu empfehlen, daß der Pfarrer selber die nöthigen Notizen sammelt und sie dem Architekten vorlegt. Vor allem kommt in Betracht das Material, namentlich der Baustein. Da gilt es zu erforschen, welcher sich am besten eignen wird, ob Werkstein oder Tuffstein, Sandstein oder Backstein, und woher und wie der Baustein am besten zu beziehen ist. Unter Umständen muß auch untersucht werden, ob der Stein wirklich brauchbar ist, z. B. die nötige Festigkeit und Tragkraft hat. Dann ist zu berechnen, wie hoch der Fuhrlohn zu stehen kommt, und zu beachten, ob der zu verwendende Stein schwer oder leicht zu bearbeiten und zu behauen ist. Man ziehe da zuverlässige Handwerksleute zu Rathe. Der Architekt soll wissen, a) was ein Kubikmeter, auf den Platz geliefert, kostet, b) wie hoch ein Kubikmeter roh zu verarbeiten kommt, c) welches die üblichen Steinhauerlöhne sind. Ebenso sollte mitgetheilt werden, wie weit her und etwa zu welchem Preis Kalk und Sand, Ziegel ꝛc. am besten zu beziehen sind; ferner, was für Bauholz zu haben ist und wie theuer, ob die Beschaffung viel oder wenig Fuhrlohn erfordert? Derartige Preise sind oft sehr verschieden, und der Architekt braucht diese Notizen, wenn er den Kostenvoranschlag gewissenhaft fertigen soll.

Dem Pfarrer liegt auch ob, bei Zeiten die Genehmigung und Konzession zum Bau einzuholen beim bischöflichen Ordinariat und Kirchenrat, und die polizeiliche Konzession beim Oberamt.

5. Vergebung der Bauarbeiten. Wenn vorher genaue Notizen über die Preisverhältnisse gemacht worden sind und der Kostenvoranschlag auf Grund derselben gewissenhaft ausgearbeitet ist, dann kann die Submission und Verakkordierung keine großen Ueberraschungen bringen. Man gebe die Arbeiten nur an solche Unternehmer, die nach geschäftlicher Tüchtigkeit wie nach Vermögensverhältnissen wohl legitimiert sind und gute Bürgen zur Garantie beibringen. Die Unternehmer sind auf die allgemeinen und auf die aufgestellten besonderen Baubedingungen, die sie vorher einsehen können, streng zu verpflichten, und mit jedem Unternehmer sind möglichst genaue, doppelt ausgeführte, schriftliche Verträge abzuschließen, in welchen die zu leistende Arbeit, die Akkordsumme, das Material, der Termin, die auf Uebertretung der Bedingungen gesetzte Konventionalstrafe scharf fixiert sind. Diese Urkunden werden vom Stiftungsrath, Architekten und dem Unternehmer unterzeichnet. Man mache die Bedingungen so billig als möglich, dann aber bestehe man fest auf Einhaltung derselben. Sonst muß nothwendig Unordnung einreißen. — Ist so der Unternehmer gebunden und weiß er, daß ein Abweichen von den Verträgen und Bedingungen nicht geduldet wird und daß Ausflüchte nichts nützen, dann wird er wohl oder übel sich darnach richten. Falls nicht vorschriftsmäßig gearbeitet oder der Termin nicht eingehalten wird, so geben die Bedingungen das Recht, durch andere Handwerker auf Kosten des Unternehmers die Arbeit herstellen zu lassen. Ergiebt es sich, daß im Lauf des Bauwesens Aenderungen nothwendig oder wünschenswerth sind, so sollen diese wieder schriftlich genau geregelt und fixiert und in gleicher Weise unterzeichnet werden.

6. Bauleitung. Der Bauführer hat darüber zu wachen, daß Plan und Zeichnungen getreu ausgeführt und die Akkordsbedingungen genau beobachtet werden; überdies hat er die Ausmaße und Zahlungsanweisungen und überhaupt das Rechnungswesen zu besorgen und die Ordnung im Bauwesen aufrecht zu erhalten. Demnach hat auch er einen wichtigen verantwortungsvollen Posten, und es hängt viel von seiner Tüchtigkeit ab. Bei der Bestellung desselben wird man am besten sich ins Einvernehmen setzen mit dem Architekten, dem er in seiner Amtsführung untergeordnet und verantwortlich ist. Namentlich muß darauf gedrungen werden, daß der Bauführer die geschehenen Arbeitsleistungen genau kontroliert und aufnimmt und die Meßurkunden darüber anfertigt, um dann auf Grund derselben die Zahlungsanweisungen zu machen.

In technischen Fragen soll der Bauführer so viel Kenntnis und Gewandtheit haben, daß er in manchen Fällen, die der Architekt nicht voraussehen kann, sich selbst zu helfen und die Entscheidung zu geben vermag. In allen wichtigen Fragen aber soll er sich um Aufschluß an den Architekten wenden und nichts eigenmächtig unternehmen. Hat er begründete Zweifel und Bedenken gegen die Anweisungen und Maßregeln des Architekten, dann muß eine Verständigung mit demselben und unter Umständen auch mit dem Stiftungsrath eintreten. — Die Baubedingungen hat der Bauführer unnachsichtlich zu handhaben und stets im Interesse des Baues bezw. des Bauherrn, nicht in dem der Unternehmer zu wirken. Auch mit dem Bauführer soll ein Vertrag über seine Pflichten und Rechte und über die zu erwartenden Maßregeln im Fall der Nichteinhaltung derselben

Digitized by Google

in aller Form abgeschlossen werden. Das Honorar wird am besten in Form von Tagegeldern ausbezahlt, damit keine Streitigkeiten über sein Guthaben entstehen, falls er sich unmöglich macht und entlassen werden muß.

7. Das Rechnungswesen. Dieses muß natürlich, wie überall, so auch bei einem Kirchenbau, mit besonders ängstlicher Sorgfalt und Genauigkeit geführt werden, und es liegt gerade hierin dem Bauführer eine sehr wichtige Aufgabe ob. Deshalb ist es so notwendig, daß derselbe gewissenhaft abmißt und aufnimmt, was gearbeitet worden ist, die Meßurkunden genau fertigt, und ebenso stets notiert, was in Tagelohn oder Regiearbeit geleistet wird. Derartige Arbeiten soll darum nicht der Kassier oder Stiftungspfleger auf eigene Faust übernehmen, sondern alles muß durch die Hand des Bauführers gehen und von ihm aufgenommen werden. Will nun ein Unternehmer Geld, so sollen die Leistungsaufnahmen und Meßurkunden vom Bauführer und Unternehmer zugleich als richtig anerkannt und dem Architekten zur Prüfung vorgelegt werden, welcher dann die Genehmigung giebt und die Abschlagszahlung anweist, welche der Stiftungsrath darauf unterzeichnet, so daß jetzt erst der Kassier auszahlen darf. Vor der Uebernahme des Baues sollte indessen für das Geleistete nie der volle Betrag ausbezahlt, vielmehr ein Bruchtheil stets zurückbehalten werden, damit der Unternehmer stets gebunden ist. Diese Leistungsaufnahmen und Gebührenrechnungen soll der Bauführer aber nicht bloß in seinem Tagebuch haben, sondern besondere Urkunden und zwar in mehrfacher Ausfertigung machen, damit Baubehörde und Architekt stets davon Einsicht nehmen können und damit die Notizen nicht verloren gehen können. Der Pfarrer wird gut thun, mitunter sich zu vergewissern, wie es in diesem Punkt steht. Es mag diese Methode etwas umständlich und komplizirt scheinen, aber um so weniger umständlich wird dann die Schlußabrechnung sich gestalten, bei welcher bloß das Ganze nochmals abgemessen und aufgenommen, vom Bauführer und Unternehmer anerkannt und vom Architekten kontroliert wird. So ist stets eine gute Kontrole möglich und ein Mittel gegen unsolide Geschäftspraxis gegeben. Die Unternehmer sind vom Bauführer kontroliert, dieser vom Architekten, und dieser wird es sich zur Ehre anrechnen, dem Stiftungsrath oder dem Pfarrer stets prompte Rechenschaft ablegen und nachweisen zu können, daß der Geschäftsgang wohl geordnet ist. Die schließliche Zusammenstellung der Rechnungen ist so nur etwas Mechanisches.

Wenn alles geregelt und das ganze Baupersonal in Funktion ist, dann hat der Pfarrer keine große Aufgaben und Sorgen mehr, da jetzt Bauführer und Architekt die Hauptgeschäftslast haben. Nothwendig bleibt es freilich, daß sich der Pfarrer fleißig überzeugt, ob die gegebenen Anweisungen und Bedingungen pünktlich beachtet werden. — Nur noch eine Bemerkung betreffs solcher Arbeiten und Lieferungen, die nicht sogleich verakkordiert zu werden pflegen, z. B. für den Inbau der Kirche. Hier wahre man sich seine Freiheit und Unabhängigkeit und lasse sich nicht, auch nicht vom Architekten und Bauführer, diesen oder jenen Handwerker oder Künstler für solche Geschäfte aufdrängen.

8. Das Trocknen der Kirche. Wie jedes Gebäude, so ist auch die Kirche Anfangs mit Feuchtigkeit angefüllt und braucht ihre Zeit zum Austrocknen. Wenn man auch durch Lüften und Ableitung des Wassers noch so sehr dazu hilft, wird es ein bis zwei Jahre anstehen. Ohne Zweifel wäre nun das beste, es würde die innere Ausstattung der Kirche und die Benützung derselben erst dann erfolgen, wenn sie gehörig ausgetrocknet ist, nicht bloß aus Sanitätsrücksichten, sondern auch deshalb, weil alles Inventar, namentlich das Holz, aber auch Paramente, z. B. Altartücher ꝛc., sehr nothleiden. Da man sich aber oft recht kümmerlich mit einer Nothkirche vorher behelfen mußte, so ist man freilich mitunter genöthigt, die Kirche gleich zu beziehen. Wenn nun dies auch geschieht, so möge der Geistliche doch ja nicht meinen, es müsse sofort die innere Ausstattung ganz vollendet sein. Es genügt, wenn ein Altar da ist, und selbst da könnte man den hölzernen Aufbau erst später aufstellen. Jedenfalls muß, wenn solche Inventarstücke in eine noch feuchte Kirche gestellt werden, das Holz das richtige Alter haben, und man muß in dieser Beziehung strenge Garantien vom Kunstschreiner verlangen.

Unter allen Umständen lasse man sich nicht vom Verlangen, gleich eine fertige Kirche zu haben, so weit hinreißen, daß man sofort die feuchten Wände bemalen oder gleich eine neue Orgel in die Kirche hineinstellen läßt. Man müßte es sicher bald bereuen, wie manche Erfahrungen zeigen. Man warte unbedingt ein bis drei Jahre.

Hiezu eine Kunstbeilage:
Karl Baumeister, St. Christophorus.

Stuttgart, Buchdruckerei der Akt.-Ges. „Deutsches Volksblatt".

Digitized by Google

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Professor Dr. Keppler in Tübingen.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins, für denselben: der Vorstand Professor Dr. Keppler.

Nr. 7. Erscheint monatlich einmal. Halbjährl. für M. 2. 05 durch die württemb. (M. 1. 90 im Stuttg. Bestellbezirk), M. 2. 20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, fl. 1. 27 in Oesterreich, Frcs. 3. 40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie gegen Einsendung des Betrags direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblatts" in Stuttgart, Urbansstraße 94, zum Preise von M. 2. 05 halbjährlich. 1888.

Neue Studien über Paramentik.

Von Prof. Keppler.

(Schluß.)

Sehr zu wünschen wäre aber, daß neben dieser gewöhnlichen Form noch eine zweite für den Gebrauch an Sonn- und Festtagen überall da in Aufnahme käme, wo man die Grenzen äußerster Sparsamkeit überschreiten darf, nämlich

2) die oben unter Nr. 3 vorgeführte, gewöhnlich Borromäuscasel genannte, vgl. die Figuren 8 und 9. Wir halten es für durchaus angemessen, daß, da der Erlaß der Rituskongregation nicht Eine bestimmte Form für obligat erklärt und von Rom aus eine solche Uniformierung des Meßgewands wohl auch gar nicht zu erwarten ist, man von der gestatteten Abwechslung und Mannigfaltigkeit Gebrauch mache, und dieser zweiten reicheren und feierlichen Caselform zur Auszeichnung der Sonn- und Festtage sich bediene. Maße: Länge ca. 130 cm, Breite ca. 85—90 cm, Breite der Vorderseite über der Brust ca. 75 cm. Für das Kreuz kann dann sowohl die alte in Fig. 4 gegebene Form, wie die spätere in Fig. 3 gebraucht werden. Das Kreuz mit geraden Balken ist natürlich dann vorzuziehen, wenn der Kruzifixus darauf gestickt wird. Die Sitte, das Kreuz auf der Vorderseite, die Säule auf der Rückseite anzubringen, ist für die römische Caselform charakteristisch, kann aber für Deutschland nicht für bindend erklärt noch empfohlen werden, da nach uralter deutscher Gewohnheit das Kreuz auf der Rückseite sich befindet (vgl. Thalhofer, Liturgik, S. 880; anderer Ansicht ist der Verfasser des Artikels „Ueber Paramente" in Hefele's Pastoralblatt 1887, S. 28). [1])

Daß in Kathedral-, Stifts- und reicheren Pfarrkirchen für die höchsten Festtage auch ein Gewand des noch reicheren und weiteren Schnittes des 13.—15. Jahrhunderts wohl empfohlen werden könnte, haben wir oben angemerkt.

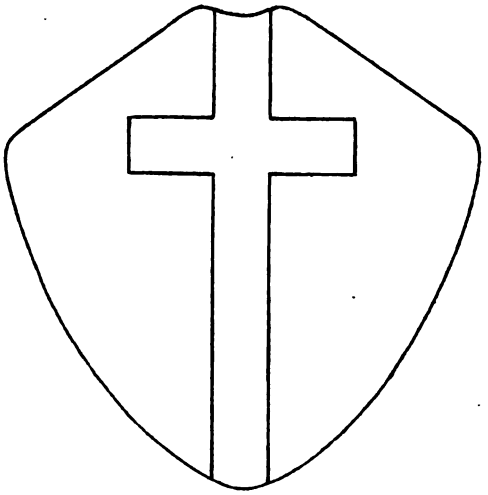


Fig. 8. Casel mit geradem Kreuz.

Indem wir diese Studie über das wichtigste priesterliche Gewandstück der Oeffentlichkeit übergeben mit dem lebhaften Wunsch und der dringenden Bitte, es möchte von derselben Notiz genommen und es möchten ihre praktischen Ratschläge befolgt werden, brauchen wir zum Schluß kaum ausdrücklich darauf aufmerksam zu machen, daß die von uns aufgestellten Normen jeden Anspruch auf Giltigkeit verlieren in dem Moment, wo entweder von Rom aus oder von Seite des Diözesanbischofs die Frage nach der Form des Meßgewands für die ganze Kirche oder für unsere Diözese definitiv geregelt wird.

Eben da wir am Schlusse dieser Studie angelangt waren, erhielten wir die Fort-

[1]) Anerkannt muß werden, daß die Firma des H. von Hermann in Freiburg i. Br. für Herstellung und Verbreitung der reicheren Form sich rühmlichst bemüht. Ueber Seidenstoffe und ähnliche Gegenstände wäre ein andermal zu reden.

Digitized by Google

setzung von Thalhofers vortrefflichem Handbuch der Liturgik. In dem großen Traktat über die liturgischen Gewänder kommt der Verfasser auch auf die Frage

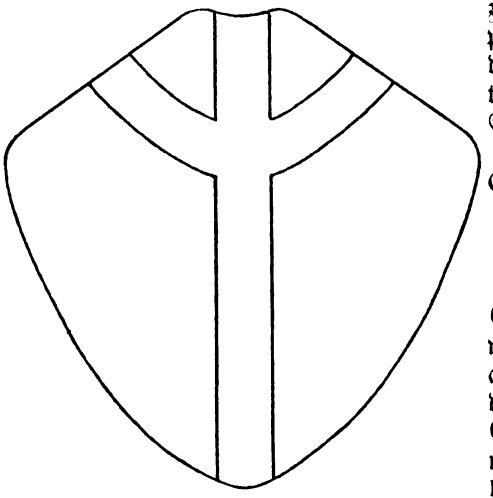


Fig. 9. Casel mit überlaufendem Kreuz.

zu sprechen, mit deren Lösung wir uns beschäftigten. Einiges aus seinen tüchtigen Untersuchungen haben wir oben nachträglich in unsere Darstellung einverwoben. Zur Beruhigung und Freude gereicht es uns, daß auch er zu denselben praktischen Resultaten kommt wie wir. Er faßt seine Gedanken und Vorschläge bezüglich der künftigen Gestaltung des Gewandes in folgenden Satz zusammen: „Da eine Rückkehr zur mantel- oder glockenförmigen Casel aus verschiedenen, besonders aus Utilitäts- und Bequemlichkeitsrücksichten weder wünschenswerth noch erzielbar ist, so wird man nur die Wahl haben zwischen der Caselform, welche zur Zeit des hl. Karl Borromäus sehr weit verbreitet war und von ihm mit Zustimmung des apostolischen Stuhls für die Kirchenprovinz Mailand vorgeschrieben wurde, und zwischen der römischen Form, wie Gavantus (in append. ad rubr. Missal.) sie beschrieben hat und wie sie in der Hauptsache noch jetzt in Rom gebräuchlich ist" (S. 881). Das ist im Grund dieselbe Lösung, welche wir oben gaben; nur haben wir zur größeren Deutlichkeit die jetzt in Italien und auch bei uns für die Regel zu Recht bestehende Form besonders gestellt, weil sie denn doch von der des Borromäus und Gavantus nicht unwesentlich abweicht. Wir glauben aber, daß sie auch in dieser Abweichung und in ihrer Besonderheit zu dulden und erlauben ist und für den alltäglichen Gebrauch die Regel bleiben muß. In der Betonung der zweifellosen Berechtigung und der Empfehlungswürdigkeit der weiteren Formen des hl. Karl Borromäus und des Gavantus steht Thalhofer ganz auf unserer Seite.

Chorschranken, Lettner und Ciborien in Württemberg.

(Schluß.)

Im Innern ist der freie Einblick in den Chor durch einen großen Zopfaltar verwehrt; dieser wurde durch die Kapuziner aufgestellt und zwar vor dem Chorbogen, damit sie das nicht große Chörchen zum Chorgebet für sich hätten. Unsere Aufmerksamkeit muß sich nun eben dem Vorbau zuwenden, der in drei Travéen den östlichen Theil des Schiffes einnimmt und überwölbt und unter dessen Mittelgewölbe der Altar steht; vgl. den Grundriß Fig. 1 und Aufriß Fig. 2. Nach dem Schiff hin öffnet sich dieser Raum in drei spitzen Arkadenbögen, die an der Wand auf Konsolen, in der Mitte auf zwei Freisäulen ruhen; diese Bögen reichen mit ihren

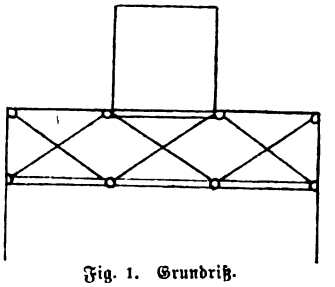


Fig. 1. Grundriß.

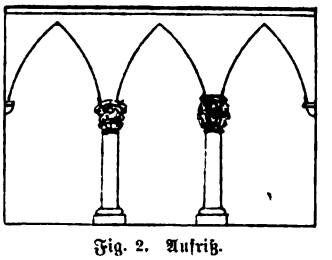


Fig. 2. Aufriß.

Spitzen beinahe an den Plafond der nicht hohen Kirche, und der letztere ruht unmittelbar auf dem über den Bögen laufen-

Digitized by Google

den Steingesims auf. Der Raum zwischen diesen Säulen und Arkaden und der Chorbogenwand ist in drei Travéen mit einem Rippenkreuzgewölbe überspannt; auf den Schlußsteinen ist ein Adler (oder Taube), das Haupt Christi und das Lamm Gottes zu sehen. Die Anlage ist nun näherhin die, daß die mittlere Travée in ihrer Breite mit der Breite des Chorbogens zusammentrifft, also sichtlich nichts anderes repräsentiert, als einen (später durch den Altar behinderten) gewölbten Durchgang vom Schiff in den Chor. Die beiden seitlichen Travéen füllen je den Raum vom Chorbogen bis zur Umfassungsmauer des Schiffes aus. Der nebenstehende Grundriß und Aufriß, der nur auf ungefähre Richtigkeit Anspruch macht, wird das Gesagte erläutern. Die Bestimmung dieser seitlichen überwölbten Räume kann nicht fraglich sein; es sind zwei Altarbaldachine für die Nebenaltäre. Um der letzteren willen wurde nun offenbar der Zwischenbau aufgeführt, und wir werden nicht irregehen mit der Annahme, daß man mit dem Gedanken, zwei Ciborien zu errichten, alsbald den weiteren verband, den nicht großen Zwischenraum zwischen diesen beiden Ciborien ebenfalls mit einem Gewölbchen zu überspannen, das zunächst keine weitere Bestimmung habe, als diesen Vorderraum einheitlicher abzuschließen und einen würdigen Zugang zum Chor zu bilden. Fügen wir noch an, daß dieser ganze Zwischenbau unzweifelhaft in die gothische, nicht romanische Zeit fällt; die Arkaden sind spitzbogig und die Kreuzgewölbe unzweifelhaft gothisch, näherhin, wie die runde Form der Schlußsteine und die Art der Skulpturen beweist, frühgothisch. Allerdings sind zwei unverkennbar romanische Bestandtheile wahrzunehmen, nämlich die beiden Freisäulchen, welche die Arkaden tragen; sie haben skulptirte Kapitelle, auf dem einen Drachen, mit den Hälsen in einander verschlungen, Hirsche, Hunde, Köpfe, auf dem andern in seltsam hockender Stellung acht Adler in völlig gleicher Positur und über denselben acht Menschenköpfe, männliche und weibliche. Es bleibt nichts übrig, als anzunehmen, daß diese Säulchen aus früherer Zeit, ursprünglich an anderem Platze, zu diesem Dienste beim Bau der Ciborien beigezogen wurden. Es läßt sich die Vermutung aussprechen, daß sie vom früheren romanischen Portal stammen, zu welchem auch der über dem Eingang ins Hospiz (jetzt Pfarrhaus) eingemauerte romanische Christuskopf gehört haben mag.

Wir werden kaum mehr besonders die Folgerung zu ziehen brauchen, daß von einem Lettner hier keine Spur vorhanden ist, vollends nicht von einem romanischen. Man kann auch nicht etwa annehmen, daß dieser gothische sogenannte Lettner an Stelle eines romanischen errichtet worden sei, denn einmal hat für einen eigentlichen Lettner das Kirchlein seiner Höhe nach überhaupt gar keinen Platz; nach Altarciborien entstand aber jedenfalls erst später ein Bedürfnis; ursprünglich hatte die Kapelle sicher nur einen Altar.

In Hessigheim, OA. Besigheim, treffen wir den ganz gleichen Zwischenbau, der sonst im Lande nicht mehr vorkommt; ob im übrigen Deutschland, ist uns nicht bekannt. Auch hier bilden drei gewölbte Travéen mit Arkadenbögen auf achteckigen Freipfeilern den östlichen Abschluß des Schiffes; der Zwischenbau trägt unmittelbar auf seinem Gesims den Holzplafond der nicht hohen Kirche; die mittlere Travée, etwas breiter als die seitlichen, daher mit etwas weiter und höher gesprengtem Bogen, bildet den Durchgang vom Schiff in den Chor, ihr Bogen ist zugleich Triumphbogen. Das innere Netzgewölbe ist nicht durch bestimmte Linien in drei Felder abgeteilt, sondern zieht sich gleichmäßig über den ganzen Raum hin. Die Oberamtsbeschreibung wird durch diesen Querbau zur Vermutung geführt, es möchte einmal die ganze Kirche dreischiffig gewesen sein (S. 196). Davon ist aber keine Rede. Der Zwischenbau erklärt sich vielmehr ebenso wie auf dem Michelsberg; man sah sich veranlaßt, zwei weitere Altäre anzubringen und baute Ciborien für dieselben; um aber einen besseren Abschluß des Schiffes zu gewinnen, beschloß man, beide Ciborien architektonisch zu verbinden und auch den Zwischenraum zwischen denselben mit einem Gewölbe und einem weiteren Arkadenbogen zu überspannen.

So sind wir nun bei den Ciborien angelangt und wollen nach wenigen einleitenden Worten über dieselben die im Lande noch erhaltenen aufführen. Man

Digitized by Google

versteht unter Ciborium in diesem Sinne den auf vier oder zwei oder einer Säule und Wandkonsolen ruhenden Ueberbau über einem Altar. In der alten Kirche war der Hochaltar in der Regel Ciboriumaltar, d. h. mit einem Baldachin überwölbt, von welchem die taubenförmig (peristerium) oder anders gestaltete Pyxis mit dem heiligsten Sakrament herabhieng. Ein Ciborium über dem Hochaltar hat in unserem Lande sich nicht erhalten, wohl aber solche für die Nebenaltäre. Ihrer Mehrzahl nach stammen diese aus dem 14. und 15. Jahrhundert, aus der Zeit, wo auch in kleineren Kirchen die so überaus reichlichen Stiftungen von Kaplaneien und Benefizien eine Vermehrung der Altäre nöthig machten. Wir dürfen als sicher annehmen, daß man in jenen Zeiten niemals einen Altar im Schiff anbrachte, ohne durch ein Ciborium gleichsam eine Kapelle für ihn zu schaffen, eine vom großen Laienraum ausgeschiedene und als besonders heilig und würdevoll betonte Stätte. Es ist ein lebendiges Gefühl für die Heiligkeit und Würde des Altars, auf welchem das hl. Opfer vollzogen wird, welches damals nicht gestattete, ohne alles weitere einem Altar seinen Standort im Schiff zu geben: Wenn man durch die Verhältnisse der Kirche, durch die Kleinheit des Chores, durch den Mangel besonderer Altarkapellen genöthigt war, im Schiff Altäre aufzustellen, so zeichnete man diesen Altarraum aus durch ein Ciborium. Die frühgothischen Ciborien auf dem Michelsberg werden als die ältesten unseres Landes zu bezeichnen sein. Sie haben, wie wir sahen, mit denen zu Hessigheim aus der spätgothischen Zeit das gemeinsam, daß in beiden Fällen der ganze Ostraum des Langhauses für die liturgischen Funktionen des Priesters vom Raume, welchen das Volk einnimmt, abgesondert erscheint.

Für die Regel begnügte man sich, an der Wand des Chorbogens in der nordöstlichen oder südöstlichen Ecke des Schiffs oder in beiden Ciborien anzubringen. Diese unterscheiden sich in ihrem Bau wenig von einander. Es sind Steinbaldachine, die auf zwei Seiten an die Wand stoßen, und hier meist auf Konsolen aufsitzen, auf zwei Seiten in Spitzbögen sich nach dem Schiff öffnen und an dieser freistehenden Ecke mit den beiden Arkadenbögen von einer Säule oder einem Pfeiler aufgenommen werden; über den Bögen zieht sich meist ein schlichtes gerades Gesims hin, das nach oben abschließt und mitunter in niedrigen Kirchen am Plafond anstößt; der Innenraum ist mit Kreuz- oder Netzgewölbe überfangen. Regelmäßig hat dann der durch das Ciborium umschriebene kleine Kapellenraum sein eigenes kleines Fensterchen. Wo in alten Kirchen in der Südost- oder Nordostecke des Schiffes ziemlich niedrig angebrachte, kleine Fensteröffnungen zu finden sind, darf man sicher auf ein früher hier befindliches Ciborium schließen.

Ciborien dieser Art, in der Nordost- und Südostecke des Langhauses angebracht, mit einer Freisäule, haben sich erhalten in der ca. 1482 erbauten Gottesackerkirche zum hl. Kreuz in Nußdorf, OA. Vaihingen, berühmt durch ihre Wandgemälde und neuestens durch die Fürsorge des kunstsinnigen Freiherrn von Reischach restaurirt. Auf beiden Seiten des Chorbogens befinden sich die mit eigenen kleinen Fensterchen bedachten, innen kreuzgewölbten Steinciborien, welche oben mit einfachem Gesims abschließen.

Zwei Ciborien gleicher Anlage weist die spätgothische Kirche von Gemmrigheim, OA. Besigheim, auf; das eine hat Kreuz-, das andere Netzgewölbe (letzteres im Schlußstein Meisterschild mit der Jahrzahl 1526).

Bekannter sind die beiden Ciborien in der Veitskirche in Mühlhausen a. N. [1]), von welchen wir das eine in der Abbildung vorführen. Sie sind von verschiedener Höhe und ruhen beide auf schlichten Pfeilerchen. Der nördliche hat ein Netzgewölbe, der südliche ein auf Konsolen ruhendes Kreuzgewölbe, dessen freiragende Rippenbögen den mit stilisirten Wolken bemalten ebenen Plafond tragen. Unter dem nördlichen steht noch die alte Mensa mit dem Flügelaltärchen. Beide haben ein ziemlich breites Fensterchen. Beim südlichen ist in eigenthümlicher Weise in die Wand hinein ein Gängchen vertieft und die ausgehöhlte Wandfläche an der Ecke mit einem Pfeilerchen unterfangen; daran ein Steinmetzzeichen mit der Jahrzahl 1455. Heideloff

[1]) Heideloff, Kunst des M.-A. in Schwaben, S. 35; Otte, Kunstarchäol. I, 141; Baudri's Organ 1868 Nr. 10.

Digitized by Google

vermuthet, es könnte sich hier um eine alte Beichtstuhlanlage handeln, aber sicher mit Unrecht. Der kleine Gang ist offenbar für den Ministranten angebracht und soll ihm den Zugang zu dem in der Fensternische noch erhaltenen kleinen Wandtisch für die Meßkännchen ermöglichen. Weiter hat man die Frage aufgeworfen, ob die hier wie anderswo am Anfang der Bögen vom Pfeiler nach der Wand gezogenen zwei Eisenstangen etwa als Vorhanghalter angebracht worden seien, so daß die Ci-

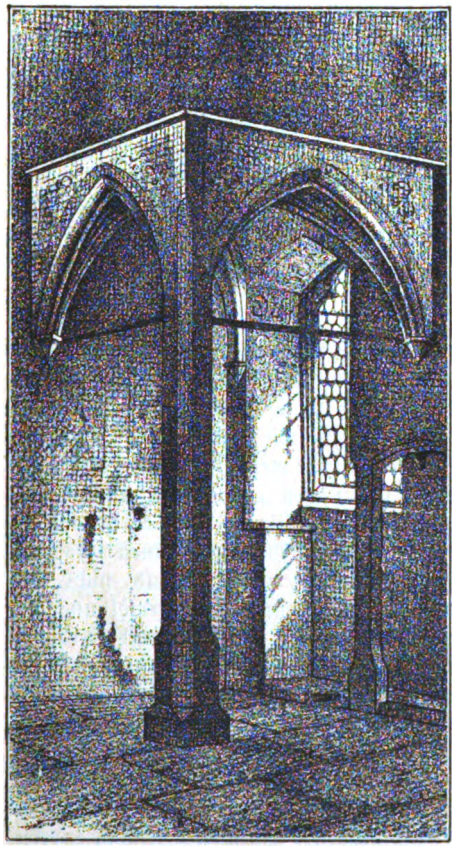


Fig. 3. Ciborium in Mühlhausen a N.

borien wie die Altäre der ersten Jahrhunderte während der ganzen Messe oder eines Theiles derselben abgeschlossen worden wären.[1]) Die Frage wird zu verneinen sein; die Eisenstangen sind schon der Art ihrer Anbringung nach lediglich als Verankerungen anzusehen, die den nicht auf Schub und Druck veranlagten Pfeilerchen die nöthige Gegenkraft gegen das Gewölbe des Innenraums verleihen.

In Maulbronn haben sich an der um 1400 erhöhten Verlängerung der Chorschranke im nördlichen Seitenschiff Reste eines Ciborienbaldachins erhalten, nämlich die Rippenansätze eines Kreuzgewölbes. Ohne Zweifel entsprach diesem Baldachin ein gleicher an der Südostwand des gegenüberliegenden Seitenschiffes, das aber später Veränderungen erlitt. Ferner stehen noch zwei Ciborien im Schiff, mit ihrer Rückwand je an den dritten Arkadenpfeiler angelehnt, vorn auf je zwei hübschen spiralförmig gewundenen Säulchen ruhend; innen haben sie schönes, reichbemaltes Sterngewölbe. Am nördlichen steht angeschrieben Conradus Gremper civis de Vaihingen 1501 (Stifter, nicht Erbauer). Heutigen Tages noch werden dieselben vom führenden Cicerone dem Fremden als „Kontroverskanzeln" erklärt, auf denen katholische und protestantische Prediger sich im Wort befehdet hätten; unsere wiederholten Belehrungsversuche haben nichts gefruchtet; vielleicht gelingt es einmal einem der jetzigen Hüter des Heiligtums, diesen lächerlichen Irrthum auszurotten, damit nicht bei unterrichteten Fremden die Achtung vor württembergischem Kunstverständnis einen bedenklichen Stoß erleide.

Noch mag ein Ciborienpaar erwähnt werden, das hart an unserer Grenze in dem Gundelsheim gegenüberliegenden hessischen Orte Guttenberg sich findet. Der Standort ist die rechte und linke Ecke am Chorbogen; beide haben Kreuzgewölbe und eine gewundene Säule, oben einfachen Gesimsabschluß.

In manchen Kirchen treffen wir ein einzelnes Ciborium, das rechts oder links vom Chorbogen angebracht worden ist. In dem kleinen Kirchlein von Erdmannhausen, OA. Marbach, nimmt die südöstliche Ecke des Langhauses ein rundes Treppenthürmchen ein, welches den Zugang zum zweiten Thurmgeschoß vermittelt; daran lehnt sich ein Ciborium, hier und an der Chorbogenwand auf Fratzenköpfen, an dem vierten Eck auf achteckiger Freisäule ruhend; innen Netzgewölbe, im Schlußstein Brustbild des Täufers.

Ganz überrascht war ich, in dem un-

[1]) Vertheidigt wird diese Annahme von Bock im Organ für christliche Kunst 1868 S. 109 ff. „Die Behänge der Ciborienaltäre."

Digitized by Google

bedeutenden, aber in die romanische Zeit zurückreichenden, jetzt ganz ruinösen unteren Kirchlein in Langenbeutingen, OA. Oehringen, ein Ciborium zu finden, das wohl in die frühgothische Zeit gehört; es ist rechts vom Chorbogen errichtet, mit Pfeilern und Kreuzgewölbe; sein gerades Gesims hatte sichtlich ursprünglich gleiche Höhe mit der Wand des Schiffes, die später, 1509, überhöht wurde.

In Hohenacker, OA. Waiblingen, ist von zwei Brüdern noch einer am Leben; das Ciborium rechts steht noch und stößt mit seinem Gesims oben am Plafond an; links nur noch die Konsolen und Gewölbeansätze des zweiten.

Das Ciborium in der alten Klosterkirche zu Gnadenthal, OA. Hall, links am Chorbogen, hat eine seltsame Verwendung gefunden; man hat die beiden offenen Bogenseiten zwischen Pfeiler und Wand mit alten Grabplatten und einer Thüre abgeschlossen und benützt nun diesen Raum als Sakristei.

Die uralte romanische Kapelle auf dem Michelsberg bei Gundelsheim besitzt ein Ciborium von 1513 mit Gewölbe, rechts am Chorbogen.

Wohl das reichst ausgestattete aber dankt die Frauenkirche in Eßlingen ihrem tüchtigen Baumeister und Bildner Hans Böblinger. Es ist an etwas ungewöhnlichem Orte angebracht, in der letzten Travée des südlichen Nebenschiffs, mit der Rückwand an die Südwand gelehnt. An der Wand ruht es auf zwei Konsolen, vorn auf zwei zierlichen Säulchen mit hübschen Kapitellen; innen ein sehr zartes Sterngewölbchen. Oben sind die drei freien Seiten mit durchbrochener Maßwerkbrüstung abgeschlossen, also ähnlich wie die Lettner, doch ist die Plattform des Baldachins nicht zugänglich.[1]) Noch ist zu erwähnen, das ebenfalls auf zwei Pfeilern ruhende, nur mit der Rückseite an die Wand stoßende kreuzgewölbte Ciborium im Kapitelsaal zu Alpirsbach, OA. Oberndorf, jetzigem Oratorium der Katholiken. Ferner hat sich in der Speyerer Kirche in Ditzingen, OA. Leonberg, links ein schönes Ciborium mit Netzgewölbe erhalten, rechts die Spuren eines zweiten.

[1]) Abb. bei Heideloff a. a. O. Suppl. Tafel 6.

Sichere Anzeichen und Ueberreste früherer Ciborien haben sich erhalten in der Frauenkirche bei Unterriexingen, OA. Vaihingen (in den beiden Ecken am Triumphbogen zwei Ciborienfensterchen und Rippenansätze), in Großingersheim, OA. Besigheim (in der Südostecke drei Konsolen, jetzt mit den Emporebalken belastet), in Ilsfeld, gleichen Oberamts (in beiden Ecken Konsolen mit Rippenanfängen), in Schwaikheim, OA. Waiblingen (in der Südostecke zwei Konsolen, eine mit Wappenschild, die andere mit menschlichem Kopf), in der romanischen Stadtpfarrkirche in Lauffen, OA. Besigheim (links und rechts Konsolen mit Fratzen und Thierköpfen, links noch Rippenstücke, beiderseits spätgothische Maßwerkfensterchen), in der romanischen (evangel.) Kirche in Thalheim, OA. Heilbronn (in der linken Ecke Gewölbeansätze und kleines Fensterchen), in der Nikolaikirche in Heilbronn (rechts am Chorbogen noch kleines Fensterchen), in Neipperg, OA. Brackenheim (in beiden Ecken; auch Reste der Pfeiler noch erhalten), in Grötzingen, OA. Nürtingen.

So können wir beiläufig 20 Kirchen bezeichnen, in welchen heute noch Ciborien sich finden oder sicher einst solche sich befanden. Wenn diese Orte alle in einem verhältnismäßig kleinen Umkreis liegen, so darf man daraus nicht den Schluß ziehen, daß die Ueberwölbung der Nebenaltäre mit diesen Steinbaldachinen eine Eigenthümlichkeit einer bestimmten Gegend gewesen sei, höchstens den, daß sie hier noch mehr die Regel bildete, als anderswo. Der betreffende Landestheil ist überhaupt jener, in welchem noch die meisten alten Kirchen verhältnißmäßig intakt sich erhalten haben, während in andern, namentlich katholischen Gegenden, die alten Bauten späteren Neubauten weichen mußten, oder Erweiterungen und Umgestaltungen erfuhren.

Die praktische Schlußfolgerung aus dieser kunsthistorischen Betrachtung aber wird diese sein sollen: Lettner neu zu bauen haben wir, da das Bedürfnis nicht mehr besteht, welchem sie ihren Ursprung verdanken, keinen Grund und kein Recht mehr; die wenigen auf uns gekommenen zu erhalten, ist Pflicht der Pietät und muß im

Digitized by Google

Interesse der Kunstgeschichte als Pflicht betont werden. Was aber die Ciborien in der in unserem Lande so häufigen Verbindung mit den Nebenaltären anlangt, so liegt dieser Einrichtung ein so tiefer Sinn, ein so richtiger Gedanke zu Grunde, daß man ihre Wiederaufnahme nicht warm genug empfehlen kann. Der Altar soll nicht ohne alles weitere in den Laienraum der Kirche gestellt werden; seiner Heiligkeit ziemt eine Auszeichnung seines Standortes, auch wo dieser Standort nach den räumlichen Verhältnissen im Langhaus angeordnet werden muß. Zugleich bildet diese einfachste Art von Altarkapellen eine solche architektonische Bereicherung des Innenraums einer Kirche, einen so wirksamen Schmuck, daß auch von rein künstlerischem Standpunkt aus ihr das Wort geredet werden müßte. Die Baldachine müßten nicht nothwendig in Stein ausgeführt werden; wählt man Holzmaterial, so würde man durch eine Anlage mit zwei oder mit vier Säulchen eine schöne Bereicherung eintreten lassen können. Möchte das Verständnis wieder erwachen für diese durch Liturgie und Kunst gleichmäßig empfohlene Altareinrichtung und möchte das Verständnis entsprechende Thaten erzeugen!

Die Ruinen des Klosters Herrenalb.

Von Stadtpfarrverweser Schöninger.

Im stillen, freundlichen Albthale, umgeben von des Schwarzwalds dunkelbewaldeten Bergen, dem Mauzenstein, Falkenstein und andern, liegen die Ueberreste des einst nach Maulbronn reichsten Klosters in Altwürttemberg, Herrenalb. Die Ungunst der Zeiten hat wenig stehen gelassen von dem hochberühmten Monasterium Beatae Mariae Virginis in Alba Dominorum. Aber was noch steht als Zeuge alter Klosterherrlichkeit, bietet aus drei Bauperioden des Interessanten so viel, daß unser Bedauern um den Verlust des Fehlenden um so größer wird. Maulbronn mit seinen herrlichen Bauten hätte dann im Schwarzwaldgrunde ein würdiges Gegenbild, geeignet, die Baukunst desselben Ordens der Cistercienser hell ins Licht zu setzen.

Betrachten wir nun die Ruinen und was in und auf ihnen steht. Die Reste zeigen uns die Zeit der Gründung, die Zeit der Blüthe und die Zeit des nahenden Untergangs.

Gegründet wurde das Kloster um die Mitte des zwölften Jahrhunderts von den Grafen von Eberstein. Das Mutterkloster, von wo aus die Ansiedelung geschah, war, wie bei Maulbronn, das Kloster Neuburg bei Hagenau im Elsaß. Bischof Günther von Speier, ein Graf von Henneberg und mit dem Ritter Walther von Lomersheim Fundator von Maulbronn, ertheilte auch dieser Klostergründung seine Genehmigung. Daher fällt auch der Klosterbau in dieselbe Zeit wie bei Maulbronn, um das Jahr 1150. Daher der Stil der ursprünglichen Anlage der streng romanische. Leider ist von dieser Anlage vieles verschwunden.

Die Klosteranlage im Albthale — valles Bernardus amabat — war wie in Maulbronn mit fester Mauer, Graben und Thürmen umschlossen, deren einer jetzt als Rathhaus dient. Diese Mauer ist dem Umfang nach fast noch ganz erhalten, aber bedeutend erniedrigt. Ihre Konstruktion ist die des Emplecton (Füllmauer), wie fast bei allen Befestigungsbauten der älteren Zeit. In der Mitte ungefähr des von der Mauer umschlossenen Raumes lag das eigentliche Kloster. Wenn wir von der Länge der Kirche einen Schluß ziehen auf seine Ausdehnung, so steht seine Anlage hinter der von Maulbronn an Großartigkeit weit zurück. Verhältnißzahlen können aber bei diesem Bau resp. seinen Resten nicht angegeben werden, da die Anhaltspunkte fehlen. Solche Verhältnißzahlen finden sich bei den Kloster- und Kirchenanlagen zu Maulbronn, Bebenhausen, Bronnbach, dem Mutterkloster Citeaux selbst, und sie geben überraschende Einblicke in die Regelmäßigkeit, Klarheit und Harmonie aller dieser Klosterbauten, wodurch gerade ihre großartige Wirkung bedingt ist.

Um das eigentliche Klostergebäude mit Kirche herum lagen die mancherlei zu einem großen und reichen Klosterhaushalt gehörigen Oekonomie- und Verwaltungsgebäude. Auch von ihnen ist der größte Theil verschwunden, und an ihrer Stelle stehen zum Theil moderne Bauten. Ver-

Digitized by Google

schwunden ist die wohl auch hier, wie in Maulbronn, Bebenhausen, Citeaux in der Nähe des Thores, im Vorhofe befindliche Laienkirche oder Kapelle, welche für die Dienstleute und Frauen, die in die Klosterkirche nur selten Zutritt hatten, bestimmt war. Verschwunden sind die Nebenbauten des Gesinde-, Herren-, Pfründhauses und andere. Verschwunden ist auch das ganze Kloster, das sich hier, wie am Ausgangspunkt der Cistercienser, in Citeaux, auf der Südseite der Kirche (in Maulbronn auf der Nordseite) in den jetzt noch sogenannten Kreuzgärten ausdehnte. Die noch stehenden Oekonomie- und sonstigen Nebengebäude interessieren uns weniger, daher suchen wir, was an der Kirche vom romanischen Bau noch vorhanden, zusammen, um uns einigermaßen ein Bild dieses Baues machen zu können. Von diesem Bau sind vier Theile erhalten: nämlich Reste eines Querschiffs, die sogenannte Krypta, ein Theil der westlichen Giebelmauer der Kirche und vor derselben, an sie anschließend, die Vorhalle, das sogenannte Paradies.

Zu beiden Seiten des jetzigen spätgothischen Chors befinden sich zwei nicht sehr hohe Seitenhallen, mit Kreuzgewölben. Die eine öffnet sich gegen den Chor mit dem Triumphbogen über dem Grabmal Bernhards von Baden. Die andere auf der Epistelseite ist geschlossen durch eine Wand und dient als Sakristei, hat gegen den Platz um den Chor ein reiches Maßwerkfenster. An der andern zeigt sich außen am Giebelgemäuer noch ein Rundbogen. In der Oberamtsbeschreibung von Neuenbürg werden diese beiden Seitenhallen als Reste der Seitenschiffe bezeichnet. Man wird sie aber richtiger als die Reste (etwa Kapellen wie in Maulbronn) eines höheren Querschiffs betrachten dürfen, vor denen sich im ursprünglichen eigentlichen Querschiff der Lettner herüberzog, der Chor und Langhaus trennte. Der ursprüngliche Chor war wohl auch hier wie in Citeaux, Maulbronn, Bebenhausen quadratisch und geradlinig geschlossen.

An der Seite der jetzt als Sakristei dienenden Seitenhalle, also auf der Südseite, wo ursprünglich das Klostergebäude an die Kirche sich anschloß, befindet sich ein jetzt als Keller dienender räthselhafter Raum, gewöhnlich als die ehemalige Krypta bezeichnet. Dieser Raum ist überspannt von zwei Kreuzgewölben mit bereits stark profilierten Rippen und zwei Rosetten-Schlußsteinen. Der Gurtbogen, der die zwei Gewölbe scheidet, ruht auf starken, aus der Wand herausragenden Kämpfern. An einer Seite ist in die Wand wie in der Sakristei ein Weihwasserbecken mit einem Kopfe eingelassen.

(Fortsetzung folgt.)

Aus der Münchener Ausstellung

möchten wir nur Ein Kabinetstück hervorheben, welches wegen seiner Kleinheit manchem Besucher entgehen möchte, aber wegen seiner Feinheit Aufmerksamkeit und Bewunderung verdient. Es ist das ein von der Firma Wehrle u. Cie. in Pforzheim zur Ausstellung gebrachtes Kruzifix zum Hängen oder Anhängen, aus purem Silber mit theilweiser Vergoldung, 14 cm lang, 9,5 cm breit, einen Werth von 1200 M. repräsentirend. Als Stil wurde die ganz reine Renaissance gewählt, ohne jegliche Beimischung späterer Elemente. Die Stäbe, von gedrehten Silberschnürchen eingefaßt und mit ciselirtem Ornament belegt, haben hübsche, an den Außenseiten mit Knöpfchen besetzte Paßenden, welche vorn Engelsköpfchen ausfüllen; auf der Rückseite sind sie mit Emailschmuck ausgelegt. In der Mitte ist zwischen die sich kreuzenden Stäbe ein Vierpaß gelegt, mit feinster Emailausstattung, in sehr lebhaften Formen; auf der Rückseite bildet dieser Vierpaß eine verschließbare Reliquienkapsel. Von hoher Vollendung ist der Kruzifixus selbst, anatomisch meisterhaft behandelt, zu geistigem und religiösem Ausdruck herausgearbeitet, soweit nur immer die Kleinheit des Bildes es gestattete Als Ganzes macht das Kreuz deßwegen beste Wirkung, weil eine gewisse Energie der Konstruktion, eine solide Kraft des Baues mit Zierlichkeit und Reichthum der Ornamentik glücklich und harmonisch vereinigt, weil das nicht sparsam verwendete Edelmaterial in seinen Glanzeffekten durch Oxydirung und Vergoldung einzelner Theile weise beherrscht und geordnet und durch die Kunst eigentlich durchgeistigt erscheint. Der Stilkenntniß und der Stilkonsequenz des Zeichners und Modelleurs, welcher seine Formen ganz der Natur des Edelmetalls anpaßte, gieng hier zur Seite ein technisches Vermögen und eine Sorgfalt der ausführenden Kräfte, welche Staunen erregen. Das Kreuz ist käuflich und eignet sich für ein Sterbekreuz, Reliquienkreuz, auch als bischöfliches Pektorale. Wir hätten sehr gewünscht, es wäre in die vatikanische Ausstellung unter die Jubiläumsgeschenke gekommen. Es hätte dort Rivalen angetroffen, die es an Pracht und materiellem Werth übertroffen hätten, aber kaum solche, die ihm an stilvollem Geschmack vorgegangen wären. Keppler.

Stuttgart, Buchdruckerei der Akt.-Ges. „Deutsches Volksblatt".

Digitized by Google

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Professor Dr. Keppler in Tübingen.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins, für denselben: der Vorstand Professor Dr. Keppler.

Nr. 8. Erscheint monatlich einmal. Halbjährl. für M. 2. 05 durch die württemb. (M. 1. 90 im Stuttg. Bestellbezirk), M. 2. 20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, fl. 1. 27 in Oesterreich, Frcs. 3. 40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie gegen Einsendung des Betrags direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblatts" in Stuttgart, Urbansstraße 94, zum Preise von M. 2. 05 halbjährlich. 1888.

Die Ruinen des Klosters Herrenalb.

Von Stadtpfarrverweser Schöninger.

(Fortsetzung.)

Der jetzige niedere Eingang gegen Osten war früher offenbar ein Fenster und zwar nach den Resten zu schließen dreigetheilt. Der oberste Trittstein, breit und lang, kann von einer Altarplatte herrühren, die hieher versetzt wurde. Von der hinteren Gewölbeabtheilung führt eine Thüre zu einer Treppenflucht in die eigentliche Gruft unter dem Chore der Kirche. — Da nun dieser bereits das Eingreifen der Frühgothik zeigende Raum bedeutend tiefer liegt als der Boden der Seitenhallen und der Kirche, die eigentliche Gruft oder Krypta aber noch etwa 15 Stufen tiefer, so ist er entweder eine Vorhalle zu dieser gewesen mit dem Eingang vom Kreuzgang des Klosters her, oder er war eine an das Querschiff angebaute Kapelle. Von außen ist nichts zu bemerken, da südlich vom Kloster nichts mehr erhalten ist.

Von den beiden Seitenhallen an läuft gegen Westen die jetzige einschiffige Kirche mit an der Westseite vorgelegtem Thurme, im einfachen nüchternsten Zopfstil 1739 erbaut; sie erreicht aber nicht die Ausdehnung des alten Baus. Denn von diesem steht noch der untere Theil des Westgiebels, von dem modernen Thurme — die alten Cistercienserkirchen hatten bloß Dachreiter — etwa 10 Schritte entfernt. Der alte Westgiebel, zugleich die Ostwand der Vorhalle oder des Paradieses, kann uns leider keinen Aufschluß über Höhe und Breite der Westfaçade der Kirche geben. Seine obere Partie ist zerstört, und als Bekrönung trägt er jetzt eine Tanne. 5 m von der nördlichen Ecke des Paradieses, 1,5 m von der später eingezogenen Wand eines benachbarten Hauses entfernt, also wohl ursprünglich in der Mitte, befindet sich ein ziemlich einfaches romanisches Portal, dessen Abschrägungen aus Mauerecken, in denen je drei schlanke Säulchen mit Eckblattvorsprüngen an der attischen Basis und einfachen kelchförmigen Kapitälen stehen, konstruirt sind. Der Halbkreisbogen ist vom untern Theile geschieden durch einen gemeinschaftlichen Abacus und ausgefüllt durch eine Tympanonplatte mit der Inschrift:

Si quaeris lector fuerit quo nomine dictus noster fundator, Bertholdus // nomine fertur. Ipsum cum sanctis nunc detinet aula perennis.

Nördlich von diesem Portal, das in das Mittelschiff der alten Kirche führte, sind in der Wand die Spuren eines jetzt zugemauerten Portals in das ursprüngliche Seitenschiff bemerkbar. Das Pendant auf der Südseite ist nicht mehr sichtbar.

Vor diesen Portalen in der Westgiebelmauer der alten Klosterkirche befinden sich jetzt noch die Umfassungsmauern der alten Vorhalle. Während das Paradies zu Maulbronn den Uebergangsstil zeigt, herrscht hier der streng romanische Stil im Portal und den gekuppelten Fenstern. Auch legt sich die Vorhalle nicht breit vor die Façade, sondern länglich, (10 zu 14 m) auch ziemlich nieder; denn die Höhe der nördlichen Seitenwand beträgt nur 3,35 m. Diese Seitenwand hat ein weitausladendes Gesims von drei mit Dreiecken verzierten Wülsten oder Rundstäben. Auf der Nordseite, derjenigen Seite, die noch erhalten, ist die Mauer durchbrochen durch drei romanische, zweigetheilte Fensteröffnungen. Die Zweitheilung ist gebildet durch je zwei Säulchen in der Mitte, denen an den Wandungen ebenfalls je zwei Säulchen gegenüberstehen. Diese Säulchen mit einfachen Basen und eben so einfachen Kapitellen verjüngen sich von unten nach oben und sind oben, unter dem Kapitäl, von

Digitized by Google

Ringen umschlossen. Das Ganze macht einen sehr zierlichen und dabei ruhigen Eindruck, obwohl die Dimensionen der Fensteröffnungen nicht ganz gleich sind. Die Höhe beträgt bei allen 2 m, dagegen die Breite ist verschieden, bei einem 1,20 m, bei den zwei andern 0,95 m.

Auf der Westseite, der Schauseite des Paradieses, befindet sich ein einfaches romanisches Portal, dem andern in der Kirchenfaçade nicht genau gegenüber, mit einfacher Abtreppung und Rundstab. Auf der Steinplatte des Tympanons sind drei rosettenartige romanische Ornamente und unter ihnen auf dem Thorsturz die Worte eingegraben:

Ad portam vitae fratres properanter adite
Qui sunt condigni, nunc intrent corde benigni.

Zu Seiten dieses Portals ist wiederum je eine gekuppelte romanische Fensteröffnung, je 2 m hoch und 1 m breit, in der Säulenstellung aber noch zierlicher als die drei andern, indem hier in der Theilung je 6 Säulchen, in zwei Dreiecke gestellt, stehen. Der Sockel hat Eckblätter, die kelchförmigen Kapitäle leichte Blattverzierungen. Einige der Säulchen sind renovirt. Ueber dem Ganzen erhebt sich ein nachher zu beschreibender gothischer Giebel. Die Oberamtsbeschreibung bezeichnet nun dieses Paradies als Theil eines Kreuzganges. Aber der Kreuzgang eines Klosters befindet sich ja stets im innern Klosterhofe und nicht an der Außenseite der Kirche oder des Klosters. Man wird darum dabei bleiben müssen, daß es eine eigentliche Vorhalle gewesen und zwar, da die Mauern nieder und keine Gewölbeansätze vorhanden, ein Raum ohne Gewölbebau mit einer flachen, auf Säulen ruhenden Decke, über welcher im Dachraum mit dem großen spätgothischen Fenster eine Empore oder ein Oratorium sich befand.

Das sind die Ueberreste der romanischen Bauperiode, der Zeit der Gründung, nur die sogenannte Krypta zeigt den Uebergangs- bezw. bereits frühgothischen Stil, ist also in der Einwölbung vielleicht 80—100 Jahre jünger.

Dem Stile nach der prachtvollen Hochgothik, der Zeit nach schon der Spätgothik gehört an das Grabmal des Markgrafen Bernhard I. von Baden. Derselbe soll zwar in der Stiftskirche zu Baden-Baden begraben sein, allein es herrscht keine volle Gewißheit darüber. Dieses Grabdenkmal macht trotz der Beschädigungen, die es erlitten, einen großartigen Eindruck. Wir geben seine Beschreibung nach dem Werke J. Näher's, Umgebung der Residenzstadt Karlsruhe, wo Herrenalbs rühmend gedacht wird: „Das außerordentlich großartige, im reichsten Schmuck der Gothik meisterhaft ausgeführte Grabdenkmal nimmt die ganze Oeffnung der nördlichen Seitenhalle bis zur Decke des Chores ein. Es stellte den Markgrafen in liegender Stellung auf dem Sterbebett dar, wie er in Agonie gesunken noch die Hände zum Gebete faltet. An der Seite des Kopfes halten zwei Engel den Helm, der mit der Krone und den Bockshörnern geziert ist; ebensolche Engel sind in knieender Stellung, den badischen Schild haltend, zu den an einen ruhenden Löwen gelehnten Füßen des Markgrafen dargestellt. Das Postament (Paradebett), auf dem der Markgraf ruht, hat auf den Außenseiten zehn geschmackvoll gehaltene Fensterzierden (d. h. Nischen), in welchen einst Figuren aus Bronce angebracht waren; denn man bemerkt jetzt noch in den Nischen die für die Steinbolzen nöthigen Vertiefungen. Man vermuthet, daß hier einst die Darstellungen der fünf klugen und fünf thörichten Jungfrauen zu sehen waren (?). Am oberen Rand des Postaments oder Paradebettes steht die kräftig eingemeißelte Inschrift:

Anno Domini MCCCCXXXI tertio mensis (heißt aber nonas) Maii obiit illustris princeps Bernhardus, Marchio de Baden. R. I. P.

Die schöne Figur, namentlich der Kopf des Markgrafen mit den Engeln ist leider sehr beschädigt und es soll diese Gewaltthat erst im Kriege von 1796 vorgekommen sein, als die Oesterreicher unter Erzherzog Karl von den Franzosen unter Moreau von Loffenau aus hieher zurückgeschlagen und deren Gefangene in die Kirche eingesperrt wurden. Ueber dem Paradebett erhebt sich ein im gothischen Stil gehaltener Triumphbogen, dessen Kanten mit reichem Laubwerk (Lilien, von denen aber nur etwa zwei noch ganz unversehrt) ver-

Digitized by Google

ziert und in dessen Hohlkehlen auf der Seite des Chores die 12 Apostel, auf der Innenseite 12 Propheten, erkenntlich an ihren Attributen und Beischriften, angebracht sind. Auf den beiden, den Triumphbogen begrenzenden Fialen stehen die Statuen der Patrone des badischen Fürstenhauses: 1) des hl. Christophorus, 2) des hl. Petrus, 3) in der Mitte die Mutter Gottes, rechts die hl. Barbara, links die hl. Magdalena." Soweit Näher. Die Oberamtsbeschreibung erwähnt, daß nach einer Urkunde noch im Jahre 1553 außer dem Grabdenkmal der Stifter Berthold und Uta und Otto des Aelteren noch Ebersteinische Grabdenkmale bestanden von Bernhard I. gestorben 1440, Agnes von Helfenstein † 1456, Wilhelm I. † 1385 und seiner Gemahlin Margaretha † 1395, endlich das große Grabmal Wilhelms III., das, nach der Beschreibung zu schließen, das Gegenstück von jenem Bernhards und an der südlichen Seitenhalle befindlich war. Darnach wäre der Chor prächtig flankirt gewesen von diesen großartigen Grabdenkmälern. Vom Grabmal Wilhelms III. findet sich aber leider keine Spur mehr. Das herrliche Grabmal Bernhards I. scheint zu der prachtvollen Stein-Ornamentik hin noch bemalt gewesen zu sein, an dem stattlichen Bogen mit seinem Lilienrand finden sich Spuren von blauer Bemalung. Der Eindruck vom Chor aus ist leider durch eine Steintreppe mit eisernem Geländer beeinträchtigt, die in der Seitenhalle hart am Grabmal zu den Seitenemporen hinaufführt.

Nach der Mitte des 15. Jahrhunderts erhielt das Kloster in Abt Johann von Ubenheim einen bau- und kunstliebenden Vorsteher. Unter seiner Amtsführung dürfte wohl der jetzige polygon schließende Chor mit einfachen Strebepfeilern und spätgothischem Netzgewölbe entstanden sein; letzteres zeigt auf 3 Schlußsteinen verschiedene Wappen, namentlich aber die Ebersteiner Rose.

(Schluß folgt.)

Die Vortragkreuze im Landkapitel Ravensburg.

Wie das Dekanat Tettnang, über dessen Prozessionskreuze das „Archiv" 1886 Nr. 10 und 11 interessante Mittheilungen brachte, so birgt auch das daranstoßende Dekanat Ravensburg einen großen Schatz alter Vortragkreuze. Es befinden sich daselbst vor allem noch drei fast ganz unversehrt erhaltene Kreuze aus der romanischen Zeit, je mit Kruzifixus aus derselben Zeit, nämlich in Wolpertswende, Thaldorf und Gornhofen, ebenso verschiedene aus der gothischen bis zur Renaissancezeit.

1. Beginnen wir mit dem vielleicht ältesten in Wolpertswende, s. Fig. 2a u. 2b. Dasselbe stammt aus dem 12. Jahrhundert. Nach Angabe der Beschreibung des Oberamts Ravensburg soll früher die Jahreszahl 1281 darauf gestanden sein, was aber dem Einsender unwahrscheinlich vorkommt. Es ist allerdings über dem Querbalken ein 3 cm hohes Stück neu eingefügt; aber ober- und unterhalb dieses Stückes sind auf der Rückseite Namen von Heiligen eingravirt, von denen sich einst Reliquien im Kreuze befanden. Es ist wohl kaum denkbar, daß die Namen der Heiligen durch eine Jahreszahl unterbrochen waren. Das Kreuz besteht aus Kupfer und hat an den Ecken quadratisch erweiterte Ansätze. Die Höhe beträgt 38 cm, Breite 29, Breite des Stammes 5, an den Enden 7 cm. Auf der Vorderseite ist am Rande ringsum ein 12 mm breiter Streifen aufgenietet, die Rückseite ist glatt. Auf dem erhabenen Saume der Vorderseite ist durch eingravierte, meist sich kreuzende Linien eine einfache Verzierung hergestellt, ähnlich ist auch die Rückwand eingefaßt; auf letzterer befinden sich außerdem noch einfache, durch eingravirte Sterne, im Zickzack laufende Bandverschlingungen ꝛc. hergestellte Verzierungen, und ebenso eine Inschrift in großen lateinischen Buchstaben,[1]) von welcher leider wegen Neueinfügung eines Stückes oberhalb der Vierung einige Zeilen fehlen. Die Inschrift heißt, soweit die Entzifferung gelang: Inic continentur Reliquiae s. de lin . . . D. (Domini) de coma et de lie . . . V M. (Virg. Mariae?) . . . Christinae V(irginis) et alia(rum) V(irginum), Georii (Georgii) Nicolai et Alberti (?). Auf den quadratischen Erweiterungen der Ecken befinden sich große, ovale, mit einem Perlkranz umgebene Oeffnungen, in denen sich wohl früher Glas-

[1]) Haßler nennt irrthümlich die Schriftzeichen „in der Hauptsache griechisch" (Württb. Jahrb. 1862, S. 118).

Digitized by Google

flüsse oder Bergkrystalle, oder die in der Inschrift erwähnten Reliquien befanden. Der Kruzifixus, 17,5 cm hoch und von fast gleicher Armweite, ist noch ganz gut erhalten und dem im „Archiv" 1886 Nr. 10 beschriebenen und auf Blatt 2 der Beilage abgebildeten ganz ähnlich, so daß man beide Kruzifixe für Abgüsse nach demselben Modell halten könnte, wenn nicht die Größe etwas verschieden wäre. Der Christuskörper ist hohl. Dieses Kreuz steht beim Volke in großem Ansehen und führt den Namen Gangolfskreuz — St. Gangolf ist nämlich Patron der uralten Pfarrkirche und sechseckigen Kapelle —, und es besteht die Sage, das Kreuz sei im Gangolfsbrunnen mit noch zwei andern Kreuzen, von denen sich eines in Gornhofen, das andere in Aulendorf befinde, gewachsen. (Vgl. Gutermann, im Anzeiger des german. Museums 1856 S. 161 ff.) In Gornhofen befindet sich wirklich noch ein romanisches Kreuz, in Aulendorf dermals nur eines aus der spätgothischen Zeit.

2. Das Kreuz in der Pfarrkirche zu Gornhofen, s. Fig. 6. 7, ist bedeutend kleiner als das in Wolpertswende, nämlich nur 30 cm hoch, 22,5 breit, Stamm 3,5 breit, an den quadratischen erweiterten Enden fast 5 cm. In der Mitte sind zwischen den einzelnen Stäben Kreissegmente eingefügt, so daß ein 7,5 cm im Durchmesser betragender Kreis entsteht. Das Kreuz mit Kruzifix war in letzter Zeit mit einer dicken Oelfarbe bestrichen, so daß das Kreuz als eine einfache Arbeit aus Schmiedeisen und der Kruzifixus als plumper Eisenguß erschien. Durch die oben berührte Sage aufmerksam gemacht, untersuchte Einsender das Kreuz genauer, und nach Entfernung der Oelfarbe zeigte sich, daß Kreuz und Kruzifixus aus der romanischen Zeit stammen, aus Kupfer hergestellt und einst ganz vergoldet waren. Auf dem vorderen Rande ist ein 5 mm breiter Streifen aufgenietet, der mit einfachen Linienornamenten versehen ist. Auf der flachen Rückseite läuft ein ähnliches Ornament ringsum; hier sind auch auf den vier Schenkeln des Kreuzes vier schwebende dem Mittelpunkt zugekehrte Engelsfiguren eingraviert, zwei Bücher in den Händen haltend, eine mit ausgestreckten, eine mit gefalteten Händen. An den Enden der Kreuzbalken befinden sich eben so wie beim vorigen Kreuze ovale Oeffnungen. Der Kruzifixus ist 14 cm hoch mit 13 cm Armweite, das Haupt fast aufrecht, ohne Dornenkrone, mit gescheiteltem in Strängen über Brust und Schulter herabfallendem Haare. Die Hände gehen bis zu den Ellenbogen horizontal, von da ziemlich aufwärts; die Füße sind neben einander, stehen aber nicht wie beim erstgenannten Kreuze, auf einem Suppedaneum, sondern die Nägelöffnung befindet sich zwischen beiden Füßen, durch den Verbindungsstreifen zwischen letzteren gehend. Das Lendentuch fällt als sog. Herrgottsrock einfach bis zu den Knieen herunter, nur vorn und an den Seiten etwas aufgeschürzt, wodurch ein einfacher, ruhiger Faltenwurf gebildet wird, während es beim Wolpertswender Kreuz mit einem breiten Gürtel vorn geknotet, an den Seiten stark aufgeschürzt, in bewegten Falten herunterwallt. Wie an das erstangeführte, so hat sich auch an dieses Kreuz die Sage geknüpft, es sei in einer Quelle gewachsen; auch sei es schon, von einem Orte in einen andern gebracht, selbst in den ersteren zurückgekehrt.

3. Bedeutend größer als das vorige, fast so groß wie das in Wolpertswende, ist jenes in der Pfarrkirche zu Thaldorf, s. Fig. 5a. 5b, aber ziemlich schmäler, daher es viel schlanker und leichter erscheint. Zwischen den einzelnen Stäben sind wie in Gornhofen Kreissegmente eingefügt. Die nur wenig ausladenden Rechtecke an den Enden haben gleichfalls ovale Oeffnungen. Das Kreuz ist 36 cm hoch, 26,7 breit, der Stamm 4, an den Enden 5 cm breit. Um das aus 2 mm starkem Kupferblech hergestellte Kreuz läuft vorn ein 6 mm breiter, 2 mm hoher Streifen, in welchem kleine Kreise zur Verzierung eingeschlagen sind. Auf der Rückseite ist in der Vierung in einem Kreise ein stehendes Lamm mit Kreuz eingraviert, rückwärts schauend, mit Nimbus, zu beiden Seiten zurückgeschlagene Vorhänge; auf dem oberen Stabe eine aus Wolken ragende, in griechischer Weise segnende Hand in einem Kreuze. Auf den Querbalken rechts und links vom Lamme ist in großen lateinischen Buchstaben eingraviert: Marie Magdalene, auf dem Längsbalken unten: De . Cruce . Dni . de . sepulch(ro) . Dni . Bartholomei . A . (H)ypoliti . Nicolai . epi. (Die E er-

Digitized by Google

scheinen bald in römischer Uncialenform, bald gerundet.) Der Kruzifixus, 15 cm hoch, mit gleicher Armweite, zeigt einen sehr guten, fein ciselierten Guß. Das Haupt ist ziemlich stark vorwärts und nach rechts geneigt; das gescheitelte Haar fällt in acht Strängen herab, vier über die Brust, vier über den Rücken. Die Arme laufen bis an die Ellenbogen horizontal, dann etwas aufwärts, noch mehr die Hände. Die Rippen treten stark hervor; auf der rechten Seite ist auch die Seitenwunde mit einigen Tropfen Blutes eingraviert; die Kniee sind nach links und die Füße nach rechts geneigt. Letztere ruhen nebeneinander auf einem Suppedaneum, das mit Einem Nagel ans Kreuz befestigt ist; in Mitte der Füße sind die Nägel mit aus den Wunden fließenden Blutstropfen angedeutet. Besonders schön ist das Lendentuch. Von einem Gürtel festgehalten, über den es vorn und an den Seiten hinaufgezogen ist, wallt es in schönen Falten bis über die Kniee herab, das etwas hervortretende rechte Knie umschlingend. Die herabwallenden Hauptfalten sind wieder durch kleinere Fältchen gegliedert. Der Rücken des Kruzifixbildes ist hohl, und es befinden sich noch Reliquien darin, aber ohne Siegel und Schrift. Das Kreuz wird wohl etwas jünger sein, als das in Wolpertswende.

Auch an gothischen Vortragkreuzen birgt das Dekanat Ravensburg eine schöne Zahl. Während die romanischen massiv sind, ist der Kern der letzteren aus Holz, vorn und rückwärts, meistens auch an den Seiten mit Kupferblech überkleidet. Bei fast allen sind über der Vierung durch eingefügte Ecken größere über die Kreuzesarme vorspringende Quadrate gebildet. Die Arme laufen in Vierpässe mit eingefügten spitzigen oder rechtwinkligen Stückchen aus. Bei sämmtlichen Kreuzen ist die Vorder- und Rückseite mit meist reichen, schwungvollen Laubornamenten verziert, wobei der Hintergrund zur Hervorhebung der Zeichnung meist schraffirt oder durch Punkte mattirt ist. Auf den Vierpässen sind theils Figuren oder Ornamente eingravirt, theils sind Medaillons oder Kapseln mit den Symbolen der Evangelisten darauf befestigt.

(Fortsetzung folgt.)

Der Bildhauer Jakob Ruß von Ravensburg.

Von Pfarrer Karl Anton Busl in Bavendorf.

Ueber diesen, unserem Schwabenland zur hohen Ehre gereichenden Meister des ausgehenden 15. Jahrhunderts haben erst in neuester Zeit archivalische zufällige Funde und in Folge davon angestellte weitere Forschungen mehr Licht verbreitet. Es hat sich herausgestellt, daß in Jakob Ruß (eigentlich Ruoß, in den Urkunden steht ein o über dem u) der langgesuchte Schöpfer zweier der hervorragendsten kirchlichen, beziehungsweise profanen Bildwerke aus dem Ausgange des 15. Jahrhunderts, des Hochaltares in der Domkirche zu Chur und des Bildercyklus im Rathhaussaal von Ueberlingen, gefunden ist. Zweck dieser Abhandlung ist, einen Ueberblick über die durch genannte Forschungen gewonnenen Resultate zu geben und dieselben durch weitere, mir gefälligst zur Verfügung gestellte, bis jetzt ungedruckte Archivalien aus dem bischöflichen Archive in Chur zu erweitern, sowie einige irrige Angaben richtig zu stellen. Ueber den Lebensgang Jakob Ruß' ist bis jetzt nur weniges festgestellt. Ob er in Ravensburg geboren wurde, ist unerweislich, ja nicht einmal wahrscheinlich. Sicher dagegen erscheint er in der Steuerliste von 1482 als im „Pfarrhof" wohnend und noch steuerfrei, in derjenigen von 1497 in „der Stadt Oberthor" wohnend und mit 4 Schilling 6 Pfennig Steuer angesetzt. Fast möchte man vermuthen, daß er in dem erstgenannten Jahre für eine Ravensburger Kirche, im letztgenannten Jahre für die Stadt arbeitete. Eine erste Nachforschung in der Bürgerliste nach dem Namen Ruß durch Hrn. Lehrer Hafner blieb ohne Ergebniß, weshalb anfangs Ruß nur als Beiwohner oder Hintersasse angesehen wurde. Eine zweite Untersuchung führte auf einen „Meister Jakob, Bildhauer," der kein anderer ist, als Jakob Ruß. Der Eintrag lautet: „Uff mentag nach Reminiscere a. 1484 ist maister Jakoben, Bildhower, das Burgrecht ergeben (d. h. gegeben), vnd das hat er wie andere geschworen zu halten." Hienach wäre Ruß gegen 1482 nach Ravensburg gezogen und 1484 dort Bürger geworden, weshalb er auch in Churer Aufzeichnungen mit Fug und Recht „Meister von Ravensburg" genannt wird.

In diesen Aufzeichnungen, die hier erstmals veröffentlicht werden, erscheint Ruß zum ersten Male genannt ein Jahr nach seiner Aufnahme in das Ravensburger Bürgerrecht, im Jahre 1485. Das bischöfliche Archiv in Chur verwahrt ein Rechnungsbuch vom Bi-

Digitized by Google

schof Ortlieb von Brandis, Herrn von Vaduz, welcher 1458—1491 den Churer Bischofsstuhl inne hatte. Das Buch enthält Aufzeichnungen aus den Jahren 1480—1491, unter anderen folgende Einträge über eine Bestellung bei Ruß und eine Reihe von Ratenanzahlungen an ihn: »Item maister Jacob von Ravenspurg sol mir uff sant Jacobstag ein Epitaffium hawen; davon sol ich jm geben XL reinisch guldin. anno 1485 actum est.« Folgen nun die Einzeichnungen über geleistete Zahlungen, in deren erster der Meister mit seinem vollen Namen und Wohnort aufgeführt wird: »Item ich hab' mit maister Jacob Russ von Ravenspurg einen überschlag wass er an siner arbait empfangen hat und jm daruff geben das alles trifft XVIII Rn. guldin. actum 23. die decembris anno 1485. — Item 28. die februarii anno 1486 hab ich geben maister Jacob Rusch XX Rin. guldin in müntz in presentia Wilhelm ringken. — Item 25. die februarii anno 1486 hab ich geben maister Jacob russ bildschnitzer VI Rn. guldin an der arbeit by Wilhem paulen. — Item 20. die maij anno 1486 hab ich geben maister Jacob 1 lib. dn. und das jm geschikt by hensli sinem knaben in presentia Wilhelm paul. — Item 16. die Junij anno 1486 hab ich geschikt XIIII$^{\beta}$ dn. by Hainrich Schnider.«

Was ist nun unter diesem vom Bischof Ortlieb bestellten Epitaph zu verstehen? C. Kind [1]) und nach ihm Rober [2]) behaupten irrthümlich, daß es sich um eine von Meister Jakob Ruß selbst ausgestellte Quittung über 40 fl. handle, auf der er auch den Namen seiner Heimat Ravensburg beigesetzt habe. Es handelt sich aber, wie aus Vorstehendem ersichtlich, um Einträge des Churer Bischofs in sein Rechnungsbuch. Sodann beziehen sie diese Bezahlung ohne weiteren Beweis auf ein leider überschmiertes Schnitzwerk der mater dolorosa, das, früher außen an der Façade des Domes beim Portal ob dem Gitter des kleinen Friedhofes angebracht, neuestens in die Krypta der Kathedrale verbracht wurde. Ja L. Allgeyer [3]) behauptet sogar vollständig irrthümlich, Ruß habe diesem Schnitzwerk selbst seinen Namen und den seiner Heimat beigefügt. Ich will nicht in Abrede stellen, daß diese Figur aus dem Ende des 15. Jahrhunderts, ja aus der Schule des Ruß, vielleicht, aber sehr schwerlich, gar von ihm selbst herrühren kann, wobei nur zu bedenken, daß sie zwar gut angeordnet, aber nur mittelgut durchgeführt ist, die Annahme aber, daß dieses Schnitzwerk das von Ortlieb bestellte Epitaph sei, ist als eine bloße, äußerst unwahrscheinliche Vermuthung zu bezeichnen. Aus dem Wortlaut der Bestellung ist nichts zu erschließen, was jener Konjektur günstig wäre, es wird einfach „ein Epitaph" verlangt; daß die Figur als solches gedient oder Theil eines solchen gewesen, ist unerwiesen, nur der Standort, zwar an der Kathedrale selbst, jedoch beim kleinen Friedhof, wäre allenfalls geltend zu machen, aber daß dieser Standort der ursprüngliche vom 15. Jahrhundert ab gewesen, ist wiederum unerwiesen. So gut die Figur neuestens versetzt worden ist, kann sie früher irgendwo anders als am Dome selbst neben dem Portal, in der Nähe des Friedhofs gestanden sein. Was aber die fragliche Vermuthung fast unmöglich macht, das sind die hohen Kosten des Bildwerks. Bischof Ortlieb bezahlte hiefür nicht nur die ausbedungenen 40 rhein. Goldgulden, sondern noch weitere 4 Goldgulden, sowie 1 Pfund und 14 Schilling Pfennig; das wäre für diese 65 cm hohe mater dolorosa bei dem damaligen hohen Geldwerth ein geradezu exorbitanter Preis. Erhielt doch Ruß, wie wir in der Folge sehen werden, für den außerordentlich figurenreichen Prachtbau des dortigen Hochaltares, Schreinwerk und Skulpturen, alles in allem, nur wenig über das elffache obengenannten Preises, nämlich 500 Gulden, und für die gleich großartige Arbeit im Rathhaus zu Ueberlingen außer Wohnung, Feuer und Licht für Kost und Lohn zusammen täglich nur 15 Kreuzer, jeder Geselle 10 Kreuzer. Diese Erwägungen veranlassen mich zu der Annahme: Bischof Ortlieb hat, falls es sich nicht um ein verloren gegangenes anderweitiges „Epitaphium" handelt, mit den Worten: „maister Jakob .... soll mir ain Epitaffium hawen", zu seinen Lebzeiten sich sein eigenes Grabmal bestellt, eine Verfügung, welche bei Prälaten im Mittelalter vom 14. Jahrhundert an nicht gar selten vorkommt.[1]) Ortlieb stand zur Zeit der Bestellung ohne Zweifel schon in vorgerückteren Jahren, hatte den bischöflichen Stuhl bereits 27 Jahre inne und mochte sein nicht mehr sehr fernes Ende fühlen. Er starb sechs Jahre nach fraglicher Bestellung, nach 33jähriger Regierung im Jahre 1491. Sein Sarkophag aus rothgeflecktem Graubündener Marmor befindet sich noch im Dome von Chur. An der liegenden Figur ist der Kopf großartig modellirte Freiskulptur, die Behandlung

[1]) Anzeiger für schweizerische Geschichte, Jahrg. 1877, S. 291.

[2]) Zeitschr. f. Gesch. des Oberrheins, N. F. (1887) Bd. II. H. 4, S. 495.

[3]) Korrespondenzblatt des Gesammtvereines der deutsch. Gesch.- und Alterthumsvereine 1888, Nr. 6, S. 66.

[1]) Beispiele, welche sich leicht vermehren ließen, bei Otte, Handbuch der kirchl. Kunstarchäologie, 5. Auflage; II. S. 346.

Digitized by Google

des Körpers ein Mittelding zwischen Hoch- und Flachrelief, die Draperie von edler Einfachheit, weder entschieden die einer stehenden, noch einer liegenden Figur. Zu Häupten sind zwei Löwen, am Fußende zwei Hunde und zwei Wappenschilde angebracht.[1]) Die Arbeit ist eines Meisters wie Jakob Ruß würdig. Seine Urheberschaft angenommen, erklärt sich ganz ungezwungen sowohl der Wortlaut der Ortlieb'schen Bestellung: „soll mir ain Epitaffium hawen", als der Preis, zumal wenn, was sehr wahrscheinlich, der Bischof selbst den übrigens sehr billigen, weil in der Nähe brechenden, Marmor lieferte. Auch der Umstand, daß dem Sarkophag jede Inschrift fehlt, (nur die Zahl 1491 ist nachträglich bloß mit einem Messer eingekratzt) spricht für die Annahme, dasselbe sei noch zu Lebzeiten des hohen Bestellers gefertigt worden. Ein Jahr zuvor, 1484, wurde unter Bischof Ortlieb das Sakramentshaus des Domes vollendet. An ihm rühmt Burkhardt, der Beschreiber des Domes von Chur,[2]) bezüglich der Komposition Uebersichtlichkeit und Harmonie, schönes Laubwerk, die für diese späte Zeit fast völlige Reinheit des ornamentalen Details, die gute Ausführung der Statuetten von Maria, Lucius, Florinus, Petrus und Paulus und vermuthet, daß dieses Meisterwerk von dem ihm unbekannten Verfertiger des Ortlieb'schen Grabmales herrühren könne. Ruß als solchen vorausgesetzt, müßte eine genaue, mir zur Zeit nicht mögliche Vergleichung des Sakramentshauses mit dem Hochaltar entscheiden, ob dem Ruß auch ersteres wenigstens zum Theil zugeschrieben werden dürfe, das dann bejahenden Falles sein ältestes Meisterwerk nach dem heutigen Standpunkt der Forschung wäre. Besser als solche immerhin etwas unsichere, weil subjektive Beurtheilungen und Vergleichungen wäre die Auffindung Aufschluß gebender archivalischer Dokumente. Bis jetzt sind keine beigebracht worden.

Das erste zweifellos sichere Werk von Jakob Ruß' Meisterhand ist der Hochaltar im Dome zu Chur. Leider ist der Oberbau etwas beeinträchtigt durch die Niedrigkeit des Chores und die beim Neubau des Altares belassene ziemlich hohe alte steinerne romanische Mensa aus dem 12. oder 13. Jahrhundert.[3]) Aber trotzdem zählt er zu den hervorragendsten Werken dieser Art sowohl nach der Großartigkeit der Anlage („eine ganze Welt von heiligen Gestalten"), als der Meisterschaft der Durchführung. Der Predella und der Rückseite des Schreines ist die Passionsgeschichte zugetheilt; an jener vorne Christus am Oelberg, Geißelung, Dornenkrönung, dazwischen vortretend die Figürchen von drei Patriarchen; an der Rückseite Pilati Händewaschung, Kreuztragung und Kreuzigung, an den Schmalseiten ein Kriegsknecht und Christus als Gärtner; an der Rückseite des Schreines auf blauem Grunde die Kreuzigung in vollständigen, an die Fläche angenieteten Figuren, Christus, die Schächer, Kriegsknechte, Schriftgelehrte u. s. w. Der Schrein selbst, von reichen Fialen flankirt und im oberen Abschluß mit der üppigsten, spätgothischen Dekoration ausgestattet, ist der Verherrlichung der Gottesmutter und der Schutzheiligen des Bisthums gewidmet. Vor einem rothgoldenen, durch acht Engelein gehaltenen Teppich sitzt in der Mitte auf dem Throne über einer Gruppe musizirender Engel Maria, dem göttlichen Kinde eine Birne reichend, während zwei Engel eine Krone über ihrem Haupte schwebend halten. Zu ihrer Rechten stehen die Patrone St. Emerita und Lucius, zur Linken St. Ursula und Florinus. Auf der Falzseite, welche bei geschlossenen Flügeln die Mitte einnimmt, findet sich oben die Statuette Christi (des Auferstandenen), nackt mit umgehängtem rothem Mantel.

Bei geöffnetem Schrein sieht man auf dem linken Flügel (vom Beschauer aus) St. Othmar und Gallus, auf dem rechten Sigibert und Placidus in Hochrelief vor rothgoldenen, je von drei Engeln gehaltenen Teppichen. Auf der Außenseite derselben ist die Geburt Christi und die Anbetung der drei Weisen gemalt, eine mittelmäßige oberdeutsche Arbeit unter Benützung flandrischer Motive, vielleicht gleichfalls von einem Ravensburger Künstler gefertigt.[1]) Ueber dem Schreine erheben sich

[1]) Abbildung und Beschreibung in „Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich", Bd. XI. H. 7 (Jahrg. 1857).

[2]) a. unter Z. 1 a. O. (Mittheilungen ꝛc.).

[3]) Chor und Hochaltar wurden den 2. Juni 1178 eingeweiht. Eine spätere Einweihung im Jahre 1265 behauptet Rüscheler, Gotteshäuser der Schweiz I. 44.

[1]) Schwäbische Künstler fanden Ende des 15. und im Anfang des 16. Jahrhunderts häufig Beschäftigung in der Schweiz, zumal in Graubünden. So z. B. vollendete im Jahre 1506 Ivo Strigel aus Memmingen (»civis jam dudum in Memmingen imperiali«), Glied dieser hochgeschätzten Künstlerfamilie, (Johann 1442, später Klaus Wolf, vielleicht dessen Sohn, dann der neuerdings durch Bode's und Vischer's Forschungen bekannt gewordene Bernhard 1460 bis 1528) den Hochaltar der St. Sebastianskapelle in Igels (die Inschrift s. bei Rüscheler, Gotteshäuser der Schweiz I. 68). Schon im Jahre 1501 hatte der gleiche Künstler den Altar in Reams geliefert, der jetzt in Winterthur steht. Auf dem Flügelaltar der Pfarrkirche zu Tinzen

Digitized by Google

zwei je dreitheilige, reiche, durchsichtige Tabernakel. Der untere größere enthält in der Mitte Mariä Krönung durch die hl. Dreifaltigkeit, in den Seitentheilen die Standbilder von je drei hl. Aposteln, der obere kleinere, sich verjüngende, wieder die hl. Dreifaltigkeit, seitlich die knieenden Figuren von Maria und Johannes dem Täufer als Fürbitter bei dem jüngsten Gericht.[1])

Aus vorstehender Schilderung geht hervor, daß man bei aller Anerkennung der Fülle und des Reichthums der Komposition die Behauptung Lübke's[2]) als zu weitgehend bezeichnen muß, wenn er sagt, der Altar in Chur sei „eines der vollständigsten und entwickeltsten Werke dieser Art, das von der Passion bis zur Krönung der Jungfrau den ganzen Cyklus der hl. Geschichten in sinniger Weise umfaßt und zur Verherrlichung der Madonna verbindet". Zu einem solchen Cyklus würden mindestens auch die Himmelfahrt Christi und die Geistessendung gehören. In Wahrheit ist die Idee, welche dem großen Werke und zwar, wie anzunehmen, nicht von dem Meister, sondern von dem Besteller, dem Domkapitel, zu Grunde gelegt wurde, die Ehrung der Gottesmutter, welcher der Dom als der Hauptschutzherrin (patrona primaria) geweiht ist, und die der Bisthumspatrone. Darum ist jener im Centrum des Altarbaues die Ehrenstelle eingeräumt und sind ihr ebendaselbst diese Patrone beigesellt; darum erscheint Maria noch dreimal am Altare angebracht, in kleiner Figur im Abschluß des Schreines, vom Erzengel Gabriel gegrüßt, zur Seite zwei Propheten, dann über diesem als gekrönte Himmelskönigin und schließlich im obersten Tabernakel als Fürbitterin der Christenheit am Ende der Tage. Die Scenen aus der Passion mochten beigefügt werden, weil auf dem Altare, unmittelbar vor der Predella, wo die meisten derselben sich befinden, in der hl. Messe das blutige Versöhnungsopfer Christi vergegenwärtigt wird.

Bei dem Umfange der Arbeit, zu welcher eine Anzahl Gehilfen beizuziehen war, kann es nicht auffallen, daß die Arbeit des Ganzen ungleich ist. Vor allem die etwas stumpfen Engel sind, wie auch das Altargehäuse, wahrscheinlichst Gehilfenarbeit, ebenso die Passionsscenen, welche nach dem Urtheile Burkhardts zwar kecken, frischen Geist athmen, aber mangelhafte Ausbildung verrathen. Die Skulpturen des Schreines, der Flügel und Tabernakel, sorgfältig gearbeitet, sind eine reife Frucht des oberdeutschen Stiles, die Gestalten, wie damals überhaupt in Schwaben üblich, etwas untersetzt; die Köpfe der jugendlichen und weiblichen Figuren aber von einer Schönheit und Holdseligkeit, daß sie unbedenklich zu den vorzüglichsten Erzeugnissen der schwäbischen Schule jener Zeit gerechnet werden dürfen.

Besondere Beachtung verdient auch die kunstvolle Fassung. Das ganze Werk ist durchweg polychromirt: roth, blau, grün schlagen vor, im Inneren die Vergoldung; die nackten Theile sind naturgemäß nuancirt. Was den Werth der Arbeit aber besonders erhöht und sie zu einem Muster und Vorbild ersten Ranges für Studien von Faßmalern macht, das ist ihre wunderbare, seltene Erhaltung fast in allen Theilen; nie bedurfte der Altar zu seinem Glück seit den nahezu vierhundert Jahren seines Bestandes einer zweiten übermalenden oder vergoldenden Hand. Wie werden die Farben- und Vergoldungen unserer Faßmaler in vierhundert Jahren oder viel früher aussehen? —

Als Besteller des Hochaltares erscheint, wie schon oben beiläufig bemerkt worden, urkundlich das Domkapitel von Chur. Wann Jakob Ruß mit der Arbeit begonnen, ist ungewiß. Jedenfalls mehr als ein Jahr aber vor ihrer Beendigung entstand zwischen ihm und dem Domkapitel ein Streit hinsichtlich der Bezahlung. Welche Umstände ihn herbeigeführt, muß, da die diesbezüglich gewechselten Schriftstücke nicht mehr existiren, dahingestellt bleiben. Der Meister scheint während dieser „Späne und Irrungen" seine Arbeit entweder zeitweilig eingestellt oder wenigstens verzögert zu haben.

(Fortsetzung folgt.)

---

in Graubünden findet sich die Inschrift „Joerg Kendel, mauller von Biberach" und die Jahrzahlen 1531 und 1535. Wahrscheinlich hat er das jüngste Gericht auf der Rückseite gemalt. (Gef. Mittheilung von Hrn. Pfr. G. Maier in Oberurnen.)

[1]) Burkhardt in den angeführten „Mittheilungen" und nach ihm meist wörtlich Allgeier im Korrespondenzblatt des Gesammtvereines der deutschen Geschichts- u. Alterthumsvereine 1888, Nr. 5, S. 54. — Photographieen des Altares in Folio sind zu 3 Frcs., solche des Mittelschreines, 17 qcm groß, zu 2 Frcs. bei Photograph C. Lang in Chur zu haben.

[2]) Grundriß der Kunstgeschichte II. S. 265. In seiner „Geschichte der Plastik" S. 539 ist die Darstellung eine richtigere.

Mit zwei Beilagen:

1. Vortragkreuze aus dem württemb. Oberland,
2. ein Prospekt der Herder'schen Verlagshandlung in Freiburg i. Br. über Kunstliteratur.

Stuttgart, Buchdruckerei der Akt.-Ges. „Deutsches Volksblatt".

Digitized by Google

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Professor Dr. Keppler in Tübingen.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins, für denselben: der Vorstand Professor Dr. Keppler.

Nr. 9. Erscheint monatlich einmal. Halbjährl. für M. 2. 05 durch die württemb. (M. 1. 90 im Stuttg. Bestellbezirk), M. 2. 20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, fl. 1. 27 in Oesterreich, Frcs. 3. 40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie gegen Einsendung des Betrags direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblatts" in Stuttgart, Urbansstraße 94, zum Preise von M. 2. 05 halbjährlich. 1888.

Die Ruinen des Klosters Herrenalb.

Von Stadtpfarrverweser Schöninger.

(Schluß.)

Als ein Werk aus Abt Johanns Zeit kündigt sich auch der hohe Giebel auf der Westmauer des Paradieses an. Denn er trägt den auf diesen Abt hinweisenden Wahrspruch »Soli Deo« und die Jahreszahl 1462. Dieser Giebel enthält ein spätgothisches Fenster, das aber nicht ganz in der Mitte über dem romanischen Portal steht. Die Bekrönung des Giebels ist gebildet durch ein sehr zierliches spätgothisches Thürmchen, welches den Ruinen hauptsächlich das malerische Aussehen gibt. Auf einem quadratischen Sockel, an welchen die Wasserschläge der Seiten sich anschließen, erheben sich vier stark profilierte Pfeilerchen, oben verbunden durch spätgothische Rundbögen mit Nasen, und diese bekrönt durch zierliche Eselsrücken, darüber die schlanke mit Krappen besetzte Pyramide. Auf den Seiten sind die Oeffnungen zwischen den Säulchen gefüllt durch die Statuen zweier Mönche. Unter dem Thürmchen ragt aus der Giebelwand eine Konsole mit dem Brustbilde eines Engels mit Posaune in der linken, Kreuz und Dornenkrone in der rechten Hand. Auf der Konsole steht ein Ecce homo, oder Erbärmdebild. Die spätgothischen Ueberreste sind die am besten erhaltenen. In der Kirche stehen noch rechts und links vom Triumphbogen die spätgothischen steinernen Statuen Johannes des Täufers und Johannes des Evangelisten.

Erwähnt mag noch werden, daß im Schloß Eberstein bei Gernsbach in Baden ein früher hier befindliches Steindenkmal sich vorfindet. Es ist dies eine 6 Fuß hohe, 4 Fuß breite Sandsteinplatte, auf welcher in Hautrelief Christus am Kreuz, zu den Füßen Maria und Johannes, zu den Seiten (nach Näher) Stephan von Tigerno und Robert von Molesme ausgehauen sind. Der Wahlspruch »Soli Deo« weist wieder auf Abt Johann von Udenheim hin. Außerdem befinden sich verschiedene Wappen auf der Platte, von Cisterz, Burgund, Württemberg, Pfalzbayern, Baden und Eberstein. Großherzog Leopold kaufte seiner Zeit dieses Denkmal, das über dem Eingang an der jetzigen Kaltwasserheilanstalt eingemauert war.

Zum Schlusse werfen wir einen Blick auf die vielen Grabsteinplatten, die namentlich an den Wänden der Vorhalle aufgestellt sind. In der Kirche befinden sich auch sehr viele, aber sie sind zum größten Theil durch Bänke und Bodenbelag verdeckt. Hinter dem jetzigen Altar, fast unter dem Triumphbogen liegt die Grabplatte des Bischofs Konrad von Speyer, eines Ebersteiners, der im Jahre 1245 starb. In der Vorhalle stehen die Grabplatten der verschiedenen benachbarten Adelsgeschlechter der Ebersteine, Flehingen, Gärtringen, Gültlingen, Rennhingen, Straubenhard. An vielen ist die Inschrift und alles verwaschen und abgeschliffen. Einige sind noch erkennbar; so ist namentlich hervorragend der des Ritters Sur von Gültlingen mit drei mächtigen Adlern in Hautrelief, leider verstümmelt. (In der Gottesackerkirche von Neuenbürg findet sich der gleiche Grabstein noch gut erhalten.) Auf den Grabsteinen früherer Aebte findet sich mehrmals eine Hand mit dem Kelch oder dem Abtsstab, auch die ganze Mönchsfigur eingegraben. Eine solche Grabsteinplatte diente oft dem Gedächtniß mehrerer Aebte zugleich, daher finden sich auf einer die Namen Dietricus I., Marquardus V., Rupertus VIII., Hainricus X. zugleich am Rand herum eingemeißelt.

Am besten erhalten ist der auch durch seine Größe hervorragende Grabstein des Abtes Marcus, der die Gräuel des Bauern-

Digitized by Google

krieges im Kloster sah, 1525 resignirte und 1535 starb. Die Platte zeigt oben spätgothisches Rankenwerk (distelähnliche Ornamentirung) mit sich durchkreuzenden Stäben, in der Mitte einen Arm mit dem Abtsstab, darunter ein Spruchband mit den Worten »Genetrix Dei« und unter diesem ein Wappen mit zwei sich kreuzenden Pfeilen. Die Umschrift lautet:

Anno Dni MDXXXV die secunda Mensis Martii obiit reverendus in Chro Pater et Dominus Marcus de Gerspach XVII Abbas in Alba Dominorum . Cujus anima requiescat in pace.

An der Nordseite lehnt noch eine Sandsteinplatte mit drei tief eingegrabenen Vierpässen, in diesen die Ebersteiner Rose, ein Wappen mit drei Sternen und ein bärtiger Kopf mit einer Art Helm, die Oberamtsbeschreibung nennt es eine Bischofsmütze.

Mit den Grabsteinen, die uns an das Ende alter Ritter- und Klosterherrlichkeit erinnern, beschließen wir unsern Gang durch die Trümmer Herrenalbs. Es bleibt wohl ein frommes Wünschen, daß diese Trümmer auch wieder ein Auferstehen des alten Klosters sehen dürften, wie einst die Leiber auferstehen werden, die unter den Grabsteinplatten die Ruhe fanden von Kämpfen und Stürmen.

Die Vortragkreuze im Landkapitel Ravensburg.

(Fortsetzung und Schluß.)

1. Beginnen wir mit dem Kreuze in der Pfarrkirche zu Oberzell und zwar wegen des Kruzifixus, der wohl nach den romanischen der älteste und der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts zuzuweisen sein wird; er ist 12,5 cm hoch, die Entfernung der Fingerspitzen von einander beträgt 11 cm; die Arme sind etwas aufwärts gerichtet, die Hände stärker. Das große, etwas derbe Haupt, ohne Dornenkrone, vorwärts geneigt, zeigt dichtes, gescheiteltes, über das linke Ohr zurückgeschlagenes Haar. Die Brust ist schmal, mit hervortretenden Rippen, die Füße sind stark nach rechts geneigt, die Kniee vorwärts gebogen, der rechte über den linken stark hervortretend. Das Lendentuch fällt sehr faltenreich bis unter die Kniee herunter, dieselben noch umschlingend. Die Aehnlichkeit mit dem Kruzifixus des Langenargener Kreuzes (s. Beil. „Archiv" 1886 Nr. 10) ist unverkennbar.

Der Kruzifixus befindet sich an einem besonderen, 22 cm hohen, 17 cm breiten, 8 mm dicken runden Stamm, der dann am eigentlichen Vortragkreuz befestigt ist. Letzteres ist 41 cm hoch, der Querbalken, 32 cm lang, der Stamm 4, über der Vierung 6 cm breit. Auf den Stäben einfaches gravirtes Laubwerk mit schraffirtem Hintergrund; das Mittelstück ist besonders behandelt und zeigt anderes Motiv. Auf den Vierpässen befinden sich runde Medaillons mit den Symbolen der Evangelisten in schlechtem Guß, jedenfalls später angebracht.

2. In der gothischen St. Galluskapelle in Eschau, Filial der Pfarrei Bavendorf, früher selbst Pfarrkirche, befindet sich ein sehr gefälliges, reiches und fleißig gearbeitetes Kreuz, 39 cm hoch 31 breit; Breite der Bleche auf der Vorder- und Rückseite 3,5, des Kreuzes überhaupt 4,5 cm; der Holzkern tritt nämlich ringsum einige mm hervor, auf beiden Seiten um das Metallkreuz eine Art Rundstab bildend, wodurch das Kreuz an Kraft und Wirkung gewinnt. Auf den Kreuzstäben schlingt sich reiches gravirtes Laubornament hin, das sich bei jeder Wendung umschlägt, mit schraffirtem Hintergrund; das stark hervortretende Mittelstück ist besonders behandelt, vorn mit eigenem Ornament, hinten mit eingravirtem einfachen Kreuze. Besonders schön sind die Vierpässe verziert, nämlich mit sehr gut gravirten Figuren in Brustbildern, oben Gott Vater (?) in Wolken, von Laubwerk umgeben, die rechte Hand segnend erhoben, in der linken ein Buch; rechts eine bartlose Figur ohne Kopfbedeckung mit starkem Haupthaar, in der Rechten eine Palme haltend, in der linken eine Kreisfigur, worin ein Adler (Johannes Evang.?), links die Figur eines Bischofs mit Mitra, Stab und Buch ohne weiteres Attribut; unten eine weibliche Heiligenfigur, in der Rechten das Modell einer dreithürmigen romanischen Kirche, in der Linken ein Rosenkranz. Der Hintergrund der Figuren ist schraffirt. In den Vierpässen der Rückseite befinden sich Oeffnungen für Reliquien, die früher mit silbernen Deckeln, welche wahrscheinlich getriebene oder eingravirte

Digitized by Google

Figuren oder Ornamente zeigten, geschlossen waren. Als dieselben im Laufe dieses Jahrhunderts durch diebische Hand entfernt worden, wurden sie bei der vor einigen Jahren vorgenommenen Restauration des Kreuzes durch silberne Plättchen mit den eingravirten Evangelistensymbolen ersetzt.

Der 13 cm hohe Kruzifixus, ohne Dornenkrone, mit gescheiteltem Haupthaar, hat ziemlich stark aufgerichtete Arme, eingezogene Finger, hervortretende Rippen, ziemlich großes Lendentuch, dessen rechte Seite unter der linken heraufgezogen und herausgeschlagen ist. Die Füße sind wie beim vorigen mit Einem Nagel angeheftet.

3. Besonders schön ist auch das Kreuz in der Kirche zu Wechsetweiler, Filial von Zogenweiler. Dasselbe hat große Aehnlichkeit mit dem von Schnetzenhausen, das im Archiv 1887 Nr. 10 S. 101 näher beschrieben ist; besonders gilt dieses von den Ornamenten der Stäbe auf der Rückseite; das schöne Laubgewinde setzt sich auch auf den Vierpässen fort; in der Mitte befindet sich gleichfalls ein Lamm, nur hier stehend abgebildet. Auf der Vorderseite erstreckt sich das Ornament nur bis an die Vierpässe, auf letzteren befinden sich Medaillons, welche in Silber getrieben die Symbole der Evangelisten darstellen mit den Namen derselben in gothischen Minuskeln; in den Kreissegmenten das gleiche Ornament wie auf einem der Tettnanger Kreuze. Auf der Vierung ist eine runde Kapsel befestigt, worin sich Reliquien hinter Glasverschluß befinden. Die auf einem Pergamentstreifen stehende Schrift in gothischen Minuskeln lautet: de s. jeorio (Georgio) mart. de s. laurentio, de csortio (consortio) ursulä, de societate achaci (Achatii). Ueber dieser Kapsel ist die Jahreszahl 1496 angebracht. — Das Kreuz 45 cm hoch, 33 breit. Stamm 4 cm breit. Der Kruzifixus ist ein guter Guß, mit schönem Gesicht, ohne Krone, Haupthaar schön gescheitelt, Arme ziemlich stark aufwärts gerichtet, die Füße übereinander, mit Einem Nagel befestigt, der sonderbarer Weise nur durch den linken zurückstehenden Fuß geht.

4. In der Kapelle des sog. Bruderhauses in Ravensburg befindet sich außer einem einfachen romanischen Rauchfaß und gothischen Reliquiar auch ein Vortragkreuz aus der spätgothischen Zeit (s. Beil. Fig. 4). In der Mitte tritt ein Quadrat stark über die Kreuzbalken hervor, auf der Vorderseite mit Laubornamenten, auf der Rückseite mit einem Medaillon, dessen ursprüngliche Verzierung aber abhanden gekommen und durch eine unpassende ersetzt ist. Das Laubwerk an dem Längen- und Querstab windet sich wie bei dem Jettenhauser Kreuze (Archiv 1886 Nr. 10) um einen knorrigen Stamm und reicht bis an die Vierpässe, auf welchen sowohl vorn als rückwärts in Silber getriebene Medaillons mit den Symbolen der Evangelisten und Spruchbändern angebracht sind, wie auf dem zuletzt beschriebenen Kreuze. Von den ursprünglichen acht Medaillons fehlen drei, die durch unpassende andere ersetzt sind. Um diese Medaillons schlingt sich je ein die Außentheile des Vierpaßendes ausfüllendes Laubwerk. Der Kruzifixus, 14,5 cm hoch, mit starkem, vorwärts und nach rechts geneigten Haupte, reichem Haupthaar, ohne Dornenkrone, etwas beschädigtem Kinn, fast gerade ausgehenden Armen, ist auf einem besondern Kreuze befestigt, das aus einem runden Stabe mit abgeschnittenen Aesten gebildet ist; letzteres ist 25 cm hoch, 16 breit, während das Hauptkreuz 39,5 hoch und 30 breit ist mit 4 cm Stammbreite.

5. Das Kreuz in der Kapelle zu Staig, Filial von Blitzenreute, ist 43 cm hoch, die Breite der Arme beträgt 36,5, die des Stammes 4 cm. Ein kräftiges Laubwerk zieht sich auf der Vorder- und Rückseite in Schlangenlinien hin, bei jeder Wendung sich umschlagend; auf der Rückseite füllt dieses Ornament auch die Vierpässe aus. Während bei den andern Kreuzen das hervortretende Mittelquadrat sein besonderes, durch einen glatten Rand von dem der Kreuzesarme getrenntes Ornament zeigt, ist auf diesem Kreuze das des Mittelstücks mit dem des linken Querbalkens verbunden. Das Motiv der Zeichnung ist auf der Rückseite einheitlich durchgeführt, nicht so auf der Vorderseite, indem hier die Verzierung des linken Seitenarmes und der Vierung nicht zum andern stimmt. An den Vierpässen fehlen die ursprünglichen Ornamente; sie sind durch geringwerthige Rosetten aus neuerer Zeit ersetzt. Der Kruzifixus ist klein, nur 9 cm hoch, mit ziemlich stark vorwärts geneigtem Haupte, geschlossenen Augen, ohne Dornenkrone,

Digitized by Google

die Arme sind fast horizontal, die Hände aufwärts gerichtet, plump, mit ausgestreckten Fingern. Die Füße sind über einander gelegt, der sie ans Kreuz heftende Nagel geht durch den rechten Fuß, ohne den linken zu durchbohren.

6. Die Filialkirche Albertskirch, Pfarrei Thaldorf, besitzt ein gothisches Prozessionskreuz, dessen Kern ausnahmsweise nicht Holz, sondern starkes Eisenblech ist. Die Höhe beträgt 38 cm, die Weite der Arme 27,5, die Breite des Stammes 3,5 cm. Die wenig vortretenden Vierungsstücke auf beiden Seiten sind mit einfachem eingravirtem Kreuze verziert; reicher ist die Verzierung der Kreuzesbalken. Die Vorderseite zeigt dreierlei Ornamente, eines auf dem unteren Theile des Längenbalkens, ein zweites etwas von diesem abweichendes auf den Querbalken und ein drittes auf dem oberen Theile des Längenbalkens; letzteres ein sich um einen knorrigen Stamm windendes Laubwerk; die beiden anderen Motive gebildet aus Laubwerk, welches sich in Schlangenlinie hinzieht und bei jeder Wendung umschlägt. Das Ornament auf der Rückseite ist das gleiche wie das auf den Querarmen der Vorderseite. Auf den Vierpässen sind zu beiden Seiten Kreise zur Anbringung von Medaillons frei gelassen; die ursprünglichen sind aber durch spätere in schlechtem Gusse ersetzt. Von den Kreisen gehen Strahlen aus, welche die Kreissegmente ausfüllen und beleben. Der Hintergrund sämmtlicher Verzierungen ist schraffirt.

7. Ein besonders schönes Kreuz befindet sich in der Pfarrkirche zu Wilhelmskirch, 33 cm hoch, an den Querarmen 23, am Stamme 3,5 cm breit (s. Beil. der vor. Nr. Fig. 1). Dasselbe weicht in seinem Charakter ganz von den bisherigen ab. Die Vierung ist weder durch Einfügung von Eckstückchen, noch durch das Ornament betont; auch sind an den Enden zwischen den Kreistheilen keine Ecken eingefügt. Der Kern ist, wie bei fast allen anderen, Holz, auf dem die Kupferbleche befestigt sind. Auf beiden Seiten läuft am Rande ein aufgelöthetes, durch Linien mattirtes Streifchen ringsum. Auf der Vorderseite, wo sich der Kruzifixus befindet, schlingt sich über Längenstab und Querarme reiches, stark gravirtes Ast-, Ranken- und Laubwerk mit Blumen hin. An den Enden befinden sich die Symbole der Evangelisten je mit Spruchbändern, auf welchen bisher noch nicht gedeutete Buchstaben stehen. Beim Adler A. R. H. N., beim Ochsen H. W. A. M., beim Löwen E. W. H. T., beim Engel W. H. M. Diese Bilder sind eingerahmt von im Kreise geführten starken Ranken, aus denen zierliches Laubwerk hervorsproßt, das die Kreissegmente ausfüllt. Auf der Rückseite befindet sich in der Mitte des Längenbalkens das Bild der Mutter Gottes mit Jesuskind auf der Mondsichel, 7,5 cm hoch, in schöner Zeichnung und guter Gravirung. Die Ausläufer des Kreuzes sind ähnlich wie auf der Vorderseite ornamentirt; in den Kreisen befinden sich die Bilder von Petrus und Paulus, Johannes Evang. und Christophorus. Auf die Kreuzesarme ist wiederum reiches Ranken-, Laub- und Blumenwerk gravirt.

8. Ein schönes Renaissancekreuz befindet sich in der Kirche zu Eggartskirch, dem vorigen in der äußeren Form ziemlich ähnlich, 30 cm hoch, an den Kreuzarmen 23, im Stabe 2,8 cm breit. Vorder-, Rück- und Seitentheile bestehen aus Kupferblech, fest zusammengelöthet, nur die Rückseite kann abgeschraubt werden; innen sind durch Querwände Abtheilungen gebildet, worin sich Reliquien befunden haben mögen. Die dreiseitigen Ausläufer sind durch Hinzufügung eines weiteren in das Kreuz hereinragenden Kreisbogens zu einem Vierblatt gestaltet; auf diesen Vierblättern befinden sich auf der Vorderseite die Bilder der vier Evangelisten, auf Polstern am Schreibpult sitzend, mit Buch und Feder. Der hl. Johannes richtet seinen Blick auf eine strahlende Sonne. Auf der Rückseite befinden sich an den Enden Rosetten. Auf den Stäben verschlungene Zweige mit feinem Laubwerk, letzteres durch horizontale Querstriche schraffirt. Sämmtliche Ornamente sind schön und kräftig gravirt, der Kruzifixus ein Renaissanceguß.

Schließlich sei noch genannt das Prozessionskreuz in Hasenweiler, dem Renaissancestil angehörig, mit noch einigen gothischen Anklängen. [1])

— — —

[1]) Obige Studie stammt von dem inzwischen verstorbenen kunstsinnigen Pfarrer Edelmann, der dem Ausschuß des Diözesankunstvereins angehörte.

Digitized by Google

Der Bildhauer Jakob Ruß von Ravensburg.

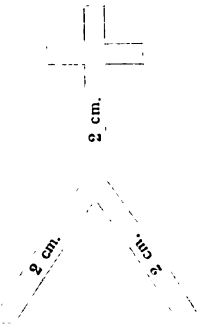
Von Pfarrer Karl Anton Busl in Bavendorf.

(Fortsetzung.)

Schließlich vereinigten sich beide Parteien, ihre Beschwerdepunkte einem Schiedsgericht, bestehend aus dem Bischof Ortlieb v. Brandis in Chur, dem Bürgermeister Hans Yther und dem Altbürgermeister Wilhelm Bernegger dortselbst, nebst weiteren bischöflichen Räthen vorzulegen. Laut am 22. Januar 1491 erfolgtem Kompromißspruch desselben, welcher noch im Original im bischöflichen Archiv liegt,[1]) sollten 1) alle seitherigen Streitigkeiten, bei welchen die größere Schuld auf das Domkapitel falle, künftighin ruhen, 2) derselbe habe „die Altartafel" im Chore des Münsters sammt Bildwerk ungesäumt fertig zu stellen, wogegen er 3) vom Domkapitel, als dessen Vertreter die Dignitäre Dekan Konrad von Marmels, Scholastikus Silvester Berner und Kustos Franz de la Porta „als Buwmaister und seckelmaister der fabrigk unserer lieben frowen" erschienen, nach Fertigstellung seiner Arbeit 500 Gulden, den Gulden zu 17 Schilling 6 Pfennig Churer Währung gerechnet, einschließlich seiner Vorausempfänge erhalten solle.

Aus einer Bemerkung des Schiedsspruches geht auch die wichtige, seither unbekannte Thatsache hervor, daß die Vergoldung und Polychromirung des Hochaltares nicht von Jakob Ruß herrührt, sondern einem anderen, leider nicht genannten Künstler übertragen war. Ob diese Maßnahme schon von Anfang an vereinbart oder eine Folge der eingetretenen Mißhelligkeiten war, oder ob Ruß diese Arbeit nicht übernahm, weil er vielleicht schon Vorbereitungen auf sein zweites großes im darauffolgenden Jahre begonnenes Werk in Ueberlingen zu treffen hatte, muß dahingestellt bleiben. Auch ist nicht ersichtlich, ob dieser Faßmaler unabhängig von Ruß oder mehr oder weniger ihm unterstellt war.

Nun ging die Arbeit, welche allem nach, wenigstens was die Schnitzereien betrifft, nahezu schon vollendet sein mußte, rasch ihrem Abschlusse entgegen: wenige Tage über ein Jahr nach Schlichtung des Streites stand das Prachtwerk im Chore des Domes in frisch strahlender Herrlichkeit da. Zeugnis hiefür legt ab die Inschrift auf dem hervorragenden Theile des Sockels unter der Statue der thronenden Mutter Gottes: opus consummatum est 31. die Januarii anno 1492. Dieser Inschrift ist an demselben Sockel — — für den Beschauer rechts — das hier in der Größe des Originals abgebildete, 4 cm hohe Zeichen beigefügt:



Weder eingeschnitten noch in Farben gemalt, besteht es, wie die Inschrift und die Namensbezeichnung bei den einzelnen Heiligenfiguren des Altares, in einer etwas bläßeren Schattirung in Gold auf glattem Goldgrund. Daß es das Meisterzeichen des Bildschnitzers Ruß sei, ist nicht unmöglich, aber, weil nicht eingeschnitten, wenig wahrscheinlich. Es müßte denn dieser, ohne zuvor sein Werk mit eigener Hand zu bezeichnen, zur Zeit der Fassung des Altars Chur bereits verlassen, seine zweite große Arbeit in Ueberlingen aufgenommen, und der uns unbekannte Faßmaler das Meisterzeichen des Ruß in seiner (des Faßmalers) Manier und Technik nachträglich angebracht haben, was, weil gegen den Handwerksbrauch, nicht wohl anzunehmen ist. Nach gefälliger Mittheilung des Herrn Dekan Klemm in Sulz a. N., des derzeitigen Hauptkenners der Meisterzeichen, wäre dieses Zeichen wahrscheinlicher dasjenige des Domstiftes, der Domfabrik Chur. Solche Marken, mit denen man Bauteile der Kirchen, wie auch in ihrem Besitz befindliche Inventarstücke bezeichnete, kennt man von Freiburg i. Br.: ein Kreuz mit ausgeschlitztem Fuß [1]), von Basel: ein M, wohl = monasterium, von Ulm: ein A mit Querstrich über der Spitze, wahrscheinlich = aedes oder = Amt, nämlich der Bauverwaltung. Da einerseits bis jetzt aus Chur weitere mit diesem Zeichen versehene Bautheile oder Eigenthumsstücke des Domes nicht gemeldet sind, andererseits im Ueberlinger Rathhaus weder dieses noch irgend ein anderes diesfalls Ruß zuzuschreibendes Zeichen gefunden worden, muß die Entscheidung über diese Frage ausgesetzt werden. Immerhin scheint neben dem Umstand, daß das Zeichen

[1]) Wir veröffentlichen erstmals den vollen Wortlaut desselben unten. Ein Regest gab Kind im Anz. für schweiz. Geschichte 1875 S. 171.

[1]) Vgl. Freiburger Diözesan-Archiv, Bd. VII (1873) S. 349—352 und „Schauinsland", Bd. IX (1882) S. 17.

Digitized by Google

nicht eingeschnitten ist, die auf eine frühere Entstehungszeit hinweisende vornehme Einfachheit seiner Form vorerst mehr für ein Zeichen der Domfabrik von Chur zu sprechen. Indessen sei bemerkt, daß dasselbe Zeichen zu gleicher Zeit auch als Steinmetzzeichen nachweisbar ist.

Schließlich noch die interessante Notiz, daß der Churer Hochaltar, ein Fall, der vielleicht einzig dasteht, jedenfalls sehr selten ist, im Hochbau sammt Predella drehbar war; die Schienen liefen auf der Mensa. Gebrauch von dem Mechanismus wurde in der Fastenzeit gemacht; die Passionsscenen auf der Rückseite des Altares bildeten dann die Vorderfront desselben. Jetzt geschieht das nicht mehr, da die Vorrichtungen verdorben sind.

Wir lassen nun den Wortlaut des Ortlieb'schen Schiedsspruches nach einer gütigst von dem bischöflichen Archivar Chr. Tuor zur Verfügung gestellten Abschrift folgen.

Wir Ortlieb von gottes genaden Bischove zu Chur bekennen offenlich mit disem brieff als sich Spenn und Irrung enntzwuschen den edeln würdigen unseren lieben und andächtigen herren thumbropst Dechen und gemainem Cappitell und dero geordnetten Anwaldt herr Cünrat von Marmels thumbdechen herr Silvester Berner Schulherrn und herr Franciscus de laporta Chuster als Buwmaister und Seckelmaister der fabrigk unser lieben frowen daselbs alle an ainem und dem ersamen unserem besonderen lieben maister Jacoben Russ bildhower anders tails gehalten haben von wegen der Summ gelts so der gemelt maister Jacob vermeint die jm die herrn obgemelt umb und für das wergk der Taffell so er jnen in den Chor dess Münsters unser lieben frowen geschnitten und uffgesetzt hab geben solten / dess sich aber siner anforderung die Chorherrn obgemelt benilten (?)[1] und dero ze geben nit gestendig sin wolten wie dann dieselben Spenn und jrrung mit mer anhang[2] an jn selbs gewesen sind / verer nit net[3] ze melden / dero wir uns umb baider obgemelter parthien pitt willen mit sampt unser lieben und getrüwen hannssen Ythers der zitt Burgermaister zu Chur Wilhelm Bernnegger alten Burgermaister daselbs und anderen unseren räten beladen Si zu gütlichen tagen für uns erforderter gegeneinanderen genugsamglich und nach notdurfft gehört haben und nachgesuchtem vlis Si mit wüssender täding[4] nit jn ain mögen bringen / besonder sind Si der Sachen uff uns und die obgemelten unser räte zu Spruchen komen und haben daruff baid tail obgemelt bi hand gegebnen trüwen gelobt wie wir sie mit unserm sprechen entschaiden dabi ungewaigeret zu beliben das alles war und stett halten an all intrag widerrede und gewerde[5] / demnach so haben wir mit rauth unserer räten und nach unser selbs besten verstentnus entzwüschen jnen usgesprochen in güttigkait des ersten das aller unwill sich enntzwüschen parthien obgemelt und jeren[6] bistenderen hier jnn bishär erloffen hiemit hin tod und ab sin sol unnd deweder tail dem anderen das fürbas zu argem nit mere gedengken / fürtter sprechen wir das der obgemelt maister Jacob die bilde und anders so noch zu erfüllung des wergks der tafel mangeln förderlich schniden sol yedes an sin statt setzen und die mit allen dingen geschnitten gantz gemacht und gerech geben und so wann das von jm geschicht alsdenne so sollen die hern obgemelt jme umb und für solich wergk und tafell mit sampt dem so er bishär von jnen daran empfangen hatt und sich mit erberer raitung[7] erfindett fünffhundert guldin oder ye sibenzehen schilling und sechs pfennig guter Churer müntze und werschaft[8] für ain solichen guldin gütlich und tugennlich gegen gepürlicher quittung one verrer verzichen[9] usrichten und bezalen und sol der yetzgenantt maister Jacob die heren obgemelt an der tafell noch dem maister dem Si die zu vergulden verdingt haben fur dishin nit mer summen[10] noch jeren[11] kains wegs und zu letst haben wir gesprochen das alle spanzedell versorgnissen oder ander verschribungen so si der sachalb gegen ainanderen verfasst und gestelt haben dehaine usgenommen yede parthy der anderen die jeren[6] über und hin ussgeben sich derofürbas nit gebruchen sonnder die hiemit krafftlos hin tod und ab sin sollen. Des zu urkunt haben wir unnser secrett innsigell offenlichen lassen hengken an diesen brieff der geben ist in Chur uff dem zwen und zwainzigsten tag des monats Ianuarii nach gepurt Cristi vierzehenhundertt nüntzig und ain jare.

(Das Siegel des Bischofs Ortlieb hängt) . .

Das Schnitzwerk im Ueberlinger Rathhaus.

Bis auf die neueste Zeit war die Urheberschaft der herrlichen Holzschnitzereien im Rath-

[1]) „benilten" wohl verschrieben statt „benieten" = genieten, d. i. sich ersättigen, eines Dinges überdrüssig werden, es aufgeben; so noch heute im Schweizerischen. Sinn: die Chorherren waren mit der Forderung unzufrieden und verweigerten die Bezahlung.

[2]) d. i. an ihnen hängt mehr von den Spänen und der Irrung; sie haben mehr Schuld daran.

[3]) wohl verschrieben, statt „nit not".

[4]) d. i. mit einsichtiger, gewissenhafter Verhandlung.

[5]) verschrieben statt geverde, Gefährde.

[6]) jeren = iëren: mundartlich = ihren (Beiständern d. i. Genossen).

[7]) Rechnung.

[8]) Währung.

[9]) ohne ferneren Verzug.

[10]) verschrieben statt sûmen = hinhalten.

[11]) verschrieben statt „irren" = hindern, abhalten.

Digitized by Google

haussal von Ueberlingen in tiefes Dunkel gehüllt. Da für dasselbe nur ein Meister von hoher Begabung und vollendeter Technik angenommen werden konnte, dachte man, ohne jedoch einen Beweis oder auch nur einen annehmbaren Anhaltspunkt dafür bieten zu können, an einen der beiden Syrlin. Vergeblich hatte Professor Dr. Christian Roder [1]) bei der Ordnung und Repertorisirung der Archive der Stadt und des Hospitals in Ueberlingen sein Augenmerk auf diese interessante Frage gerichtet. Erst später — im August vorigen Jahres — fiel ihm bei Durchsicht eines Restes alter Akten aus der dortigen Leopold-Sophien-Bibliothek ein Folioblatt in die Hände, das Konzept eines Vertrages, welchen eine Kommission des Magistrats von Ueberlingen mit dem Meister Jakob Ruß über Fertigung der Holzschnitzereien in der Stube des neuen Rathhauses dortselbst abgeschlossen hatte. Mit diesem glücklichen Fund war der langgesuchte Meister nun urkundlich sicher gestellt. Die Urkunde [2]) — denn als solche ist sie zu betrachten, obwohl Datum und Siegel, wie bei vielen andern dort befindlichen fehlen — bietet auch kulturhistorisches Interesse. Ruß verpflichtet sich unter Stellung von zwei Bürgen, daß er die Stube nach der „visierung" machen, im Sommer von 4 Uhr, im Winter von 5 Uhr Morgens bis je Abends 7 Uhr einschließlich der ortsüblichen Pausen zum Essen arbeiten, keinen Gehilfen („knecht") ohne Gutheißung des Rathes einstellen, jeden demselben mißfällig gewordenen sofort entlassen, und nur bei Ueberlingens Stadtgericht Recht suchen und nehmen wolle. Neben freier Behausung, Feuer und Licht und Befreiung von Steuern und bürgerlichen Lasten (Wacht, Kriegsdienst und Frohnen) solle der Meister für „spis und lon" täglich 15, ein jeder Gehilfe 10 Kreuzer empfangen, bis zur Vollendung des Werkes aber ohne Bewilligung des Rates keine andere Arbeit annehmen.

Der im Vertrag genannte Bürgermeister Peter Tettnang regierte nachgewiesenermaßen [3]) von Anfang Juni 1490 bis 23. Mai 1491, folglich kann nur in diese Zeit der Abschluß des Vertrages fallen. Ruß hatte damals den Hochaltar in Chur noch nicht vollendet. Geschah der Abschluß vor dem Schiedsspruch vom 22. Januar 1491, so mag er einer der Streitpunkte gewesen sein, welche das Domkapitel zur Einstellung weiterer Abschlagszahlungen an Ruß bestimmten. Wahrscheinlicher erfolgte jedoch die Vereinbarung mit dem Ueberlinger Rat erst in der Zeit zwischen dem ebengenannten Schiedsspruch Bischof Ortliebs und dem 23. Mai 1491. (Fortsetzung folgt.)

[1]) Zeitschrift für Geschichte des Oberrheins. N. F. II. Band H. 4, S. 490 ff.
[2]) Abgedruckt a. a. O. S. 492 f.
[3]) Roder a. a. O. S. 495.

Die Generalversammlung des Rottenburger Diözesankunstvereins in Sigmaringen am 2. August.

Viel zahlreicher als man erwarten konnte, strömten an diesem Tage in der schönen und gastlichen Stadt Sigmaringen die Freunde der heiligen Kunst zusammen, und unter ihnen allen wird keiner gewesen sein, der die Stadt verlassen hätte, ohne neue Anregung und Förderung, ohne Bereicherung seiner Kunstkenntnisse erfahren zu haben.

Der Ausschuß, bestehend aus dem Vorstand Prof. Dr. Keppler, Schulinspektor Jäggle, Kassier, Stadtpfarrer Keppler, Schriftführer, Dekan Bendel, Redakteur Kümmel, Pfarrer Detzel, — Herr Hofbaudirektor von Egle und Baudirektor von Morlok hatten ihr Ausbleiben entschuldigt — hielt die vorbereitende Sitzung am Vorabend.

Um 10 Uhr wurden die Verhandlungen eröffnet, an welchen ungefähr 150 Herren aus Württemberg und Hohenzollern sich betheiligten. Der Rechenschaftsbericht über das 35. und 36. Jahr der Vereinsthätigkeit konnte eine Reihe von kirchlichen Neubauten, Restaurationswerken, neuen Inneneinrichtungen aufzählen, bei welchen der Verein mit Rathschlägen und Gutachten sich betheiligt hatte. Daß er zu Rathe gezogen wird in solchen Fragen ist fast stehende Regel geworden, und je mehr hierin auch die Ausnahmen noch verschwinden, desto weniger Mißgriffe und Verirrungen werden zu beklagen sein. Die Herren Dekane werden ersucht, auf den Kapitelskonferenzen Ermahnungen in diesem Sinn ergehen zu lassen und auch dadurch Interesse für die christliche Kunst zu wecken, daß sie mitunter ein Konferenzthema diesem Gebiet entnehmen. Betreffs der Konsultierung des Vereins wird empfohlen, daß man sich zunächst an das in der Nähe wohnende Ausschußmitglied wende, welches auch in der Lage sei, den Augenschein zu nehmen; wichtigere Angelegenheiten gehen an den Vorstand.

Der Kassenbericht ergibt insofern ein günstiges Resultat, als sich berechnen läßt, daß nach Abzahlung der in diesem Jahr zu gewährenden Vereinsgabe noch ein ziemlich ansehnlicher Ueberschuß bleibt. Letzteren danken wir namentlich auch der Munificenz der Königl. Staatsregierung, welche jedjährlich dem Verein zur Unterstützung seiner

Digitized by Google

Bestrebungen die Summe von 250 M. zukommen ließ. Auf die Verwendung dieses Ueberschusses bezieht sich nun der vom Ausschuß eingebrachte, von der Generalversammlung zum Beschluß erhobene Antrag, daß der Verein einen Fond anlege, aus welchem neue Kirchen in der Diaspora oder sehr arme sonstige Kirchen mit nothwendigen Einrichtungsgegenständen ausgestattet, oder auch z. B. alte, der Renovation würdige Wandmalereien auf Kosten und unter Aufsicht des Vereins restaurirt werden könnten. Die Vereinskasse hatte bisher für diesen Zweck nichts zu verausgaben; in Zukunft aber wird sich Gelegenheit bieten, nicht bloß Wohlthaten zu spenden, sondern namentlich auch durch Erstellung ganz mustergiltiger Arbeiten auf das Kunsthandwerk fördernden Einfluß zu gewinnen. Zu wünschen wäre nur, daß der natürlich relativ und für den Anfang kleine Fond des Vereins durch freiwillige Gaben und namentlich auch Legate geschwellt würde.

Als Vereinsgabe pro 1886—88 kommt zur Vertheilung ein statistisches Werkchen: „Württembergs kirchliche Kunstalterthümer". Tendenz, Plan und Anlage desselben werden besprochen. Betont wird namentlich, daß die bescheidene Schrift den Rayon eines Staatswerkes über die Alterthümer des Landes unangetastet lasse. Es soll in erster Linie ein Reisebuch sein für Kunstfahrten durch das Land. Die weitere Verbreitung des Buches soll den verzeichneten Kunstgegenständen den Schutz der Oeffentlichkeit sichern und namentlich auch das Kunsthandwerk auf gute Muster und Vorbilder aufmerksam machen.

Der Vorstand bringt den vom Ausschuß verworfenen Antrag, das „Archiv für christliche Kunst" vom 1. Januar 1889 ab eingehen zu lassen, zur endgiltigen Entscheidung an die Generalversammlung. Nebst anderen Motiven ist für ihn insbesondere maßgebend die Rücksicht auf die von der Generalversammlung der Katholiken Deutschlands beschlossene, nun unter der Redaktion des Domkapitulars Schnütgen in Köln ins Leben getretene „Zeitschrift für christliche Kunst". Es sei Ehrensache, diese Zeitschrift mit allen geistigen und materiellen Kräften zu unterstützen und es in Wahrheit zum Zentralorgan für christliche Kunst in Deutschland zu erheben; man möge nicht auch hier, wie leider sonst so oft geschehe, einer katholischen Unternehmung durch Konkurrenz Schaden bereiten. Als Ideal müsse gelten: Ein Organ für ganz Deutschland, dieses aber so gestellt, daß es Freund und Feind zu imponiren vermag. Prosperire das Kölner Organ, so würden ohnedies die norddeutschen und andere Abonnenten dem „Archiv" abwendig werden und damit die Existenz desselben in Frage gestellt werden.

Die Ausführungen des Vorstandes erlangten die Zustimmung der Generalversammlung nicht; man betonte den Werth eines eigenen Organs für den Verein, glaubte den Lokalzeitschriften neben dem Zentralorgan Existenzrecht, Stellung und Beruf vindiciren zu sollen und einigte sich schließlich dahin, die ganze Frage zu vertagen als noch nicht spruchreif und als nicht momentan dringlich. Das nächste Wort in der Sache und ein entscheidendes, haben nun die Leser des „Archivs" zu sprechen beim Herannahen des neuen Abonnementstermins. Ein definitiver Entscheid wird auf der nächsten Generalversammlung des Kunstvereins über zwei Jahre zu treffen sein.

Nach Erledigung dieser Angelegenheiten hielt Stadtpfarrer E. Keppler von Freudenstadt einen längeren Vortrag über das Thema: „Fünf Riesenthürme in deutschen Gauen." Das Thema war gewählt worden im Hinblick auf die baldige Vollendung des Ulmer Münsterthurms. Redner schilderte den Freiburger als den reinsten und klarsten gothischen Bau, das erste Lächeln der entwickelten deutschen Thurmbaukunst mit noch durchaus ungekünstelter Wirkung; die Kölner Thürme als deren reichste und reifste Frucht mit der Eigenschaft des berechnet und bewußt Schönen; Erwins Werk in Straßburg als unübertroffen im geistig und auch im gefällig Schönen, zugleich als den gemüthstiefsten und wieder das tiefste Gemüth ergreifenden Bau; Ulm als den markigen, männlichen, stammhaften Vertreter der Städtemacht; endlich den Wiener Stephansthurm, diese heitere Spitzsäule, als die anmuthige, zierliche und zugleich grandiose Vertreterin der sprüchwörtlichen Wiener Grazie. Der Vortrag schloß mit dem Satze, daß man nicht wisse was man mehr bewundern solle, ob die Vielseitigkeit des gothischen Stils oder die Künstler, die darin gearbeitet haben.

Wir hoffen seiner Zeit den Vortrag in erweiterter Gestalt und mit den nöthigen Belegen und kunsthistorischen Notizen im „Archiv" zum Abdruck bringen zu können.

Mittags bereitete reichen geistigen Genuß der Besuch der fürstlichen Museen, die mit gewohnter Hochherzigkeit dem Verein geöffnet und durch Herrn Hofrath Dr. von Lehner in liebenswürdigster Weise erläutert wurden.

Stuttgart, Buchdruckerei der Akt.-Ges. „Deutsches Volksblatt".

Digitized by Google

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Professor Dr. Keppler in Tübingen.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins, für denselben: der Vorstand Professor Dr. Keppler.

Nr. 10. Erscheint monatlich einmal. Halbjährl. für M. 2. 05 durch die württemb. (M. 1. 90 im Stuttg. Bestellbezirk), M. 2. 20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, fl. 1. 27 in Oesterreich, Frcs. 3. 40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie gegen Einsendung des Betrags direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblatts" in Stuttgart, Urbansstraße 94, zum Preise von M. 2. 05 halbjährlich. 1888.

Deutschlands Riesenthürme.

Von Stadtpfr. Eug. Keppler in Freudenstadt.

„Weil sie auf zur Sonne streben,
Ist ihr Wachsthum gar so jach!"

„Man muß zugeben, daß die Thürme unserer mittelalterlichen Kirchen bei dem Volke einer sehr lebhaften und tiefgehenden Bewunderung begegnen. Die Kühnheit dieser sich scheinbar in den Himmel hinein verlierenden Pyramiden, ihr malerisch vom blauen Hintergrund sich abhebendes Bild verfehlt nie den mächtigsten Eindruck auf die Menge, welche in unserem Lande durch offenen Sinn sich auszeichnet für alles, was Anstrengung des Denkens, was eine kraftvoll ausgesprochene Idee verräth." Dieses Zeugnis stellt Viollet-Le-Duc (Dictionn. de l'Architect. art: Flèche) seinen Franzosen aus, während Dohme (Gesch. der deutsch. Baukunst, S. 201) von seinen Landsleuten ebendasselbe zu rühmen weiß: „Unverkennbar wendet sich die Volksphantasie in unserem Lande diesem Bautheil mit Vorliebe zu." Wir glauben — nach dem mit Recht ganz allgemein lautenden Satz des alten Riccolini: Ogni movimento che tenda all' alto ci riempie di lieta maraviglia = jede Bewegung des Aufstrebens erfüllt uns mit freudigem Erstaunen — wir glauben, daß die Freude an himmelhohen Thürmen, das wohllustvolle Grausen, durch sie sich emporziehen zu lassen, von Natur überall gleich stark vorhanden ist, wenn auch selbstverständlich nicht jedes Land gleich viele und gleich bevorzugte Gegenstände aufzuweisen hat, die diesem Hange Nahrung bieten. Der kalte Engländer kann nicht wärmer an seiner Pyramide von Salisbury hängen, die als ein Denkmal alter katholischer Einheit herabschaut auf das von Sekten zernagte Land, als der warmblütige Wiener an seinem Stephansthurm: und dem Franzosen kann der höchste unter seinen monumentalen Thürmen, der Riese von Chartres, nicht mehr am Herzen liegen, als dem Deutschen der Freiburger, der niederste unter unseren „fünf", aber an Leichtigkeit des Aufsteigens, sowie an klarer, reiner Ausführung ein unübertroffenes Muster. Wenn Viollet-Le-Duc (a. a. O. S. 434) erzählt, daß die wegen Baufälligkeit nothwendig gewordene Abtragung des Thurmes von St. Denis von der ganzen Umgegend wie ein öffentliches Unglück empfunden ward, so würde auch hier zu Lande die Kunde von der etwaigen Unausführbarkeit des Ulmer Münsterthurmes gewiß nicht weniger schmerzlich berührt haben: wie umgekehrt sich jeder richtige Schwabe um ein gut Theil mehr werth däucht, seit feststeht, daß vor der Größe des Ulmers sich nächstens alle Thürme der Welt neigen werden, wie die Garben der Brüder vor Josephs Garbe!

Mit Obigem wollen selbstverständlich die Bauten von Wien und Salisbury nicht in ein inneres Verhältniß zu einander gestellt werden. Auch kann der alte Thurm von Chartres trotz seines unzweifelhaft hohen künstlerischen Werthes dem Freiburger Münsterthurm die Spitze nie bieten — wiewohl Viollet-Le-Duc (a. a. O. S. 434) so etwas zu behaupten scheint, wenn er schreibt: „Welches auch die Kühnheit und Leichtigkeit der Thürme von Freiburg, Salisbury und Wien sein mag, es ist doch ein weiter Abstand von den Schöpfungen dieser Art zu den französischen Baudenkmälern des zwölften Jahrhunderts, die durchgängig in sparsamer Anwendung von Schmuck, feinem Verständniß für Silhouette und vollkommen durchdachtem Aufbau Großes leisten." — Ja freilich ist ein weiter Abstand — es ist sogar ein grundwesentlicher Unterschied — und so wesentlich verschiedene Dinge kann man nicht unmittelbar zu einander ins Verhältniß setzen, so wenig als

Digitized by Google

man ungleiche Brüche ohne weiteres zusammenzählen kann. Zwischen jenen einfach-malerischen Bauten im ernst-nüchternen Geschmack und den Meisterwerken der Blütengothik auf deutschem Boden ist — obwohl diese deutschen Meister sich an jenen älteren französischen Werken gebildet haben, ein Unterschied wie zwischen einer ungekünstelten Wiese und einem kunstvollen Park: das eine wie das andere hat seinen Werth, hat seine Bedeutung für sich — und einen Park wird niemand geringer schätzen darum, weil er keine Wiese ist! Das obige Urtheil hat ein Seitenstück an folgender Bemerkung in der alten sehr verdienstvollen Revue de l'Art von Abbé Corblet (Jahrg. 1866, S. 76): „Diese normannische Thurmanlage (von St. Peter in Caen) ist mit ihrer verhältnißmäßig bescheidenen Höhe von 200 Fuß ganz ebenso großartig wie ihre edle Schwester auf dem rechten Rheinufer." Mag es nun mit dieser „Großartigkeit" selbst seine Richtigkeit haben, jedenfalls ist sie ganz anderer Art und auf entgegengesetztem Weg erzielt als in Freiburg. Und das wäre des näheren zu beleuchten! In seiner Allgemeinheit trägt ein solcher Ausspruch nicht zur Aufklärung bei. Unsere Nachbarn jenseits der Vogesen mischen in ihre Würdigung der deutschen Hochgothik zu viel Rückblicke auf die französische Frühgothik. Das verdirbt ihnen namentlich den Geschmack an der Kölner Fassade, die sie zu abgezirkelt (trop compassée) finden. Nun ist sie ja das in gewisser Weise richtig und wir werden später diesen Punkt zu erörtern haben. Aber muß man denn, wenn man sich etwas trocken angehaucht fühlt bei dem Anblick jenes steinernen Wunders, muß man diesen Eindruck einer gewissen Trockenheit dadurch absichtlich noch steigern, daß man beständig Seitenblicke wirft auf Werke, die zwar einen jugendlich frischen Duft athmen, dagegen an reicher und organischer Entwicklung hinter dem deutschen Bau unvergleichlich zurückbleiben? Nichts steht, sagt Wordsworth, echtem Empfinden mehr im Weg, als die Gewohnheit, obenhin und abfällig die Vorzüge einer gewissen Landschaft herabzustimmen, indem man sie mit denen einer ganz andern vergleicht. Das gilt aber wie von der Naturbetrachtung so auch von der Kunstbetrachtung und vom Urtheil über Dinge des Geschmacks überhaupt.

Dagegen scheuen unsere fünf Riesenthürme — und der Leser ahnt schon, welche wir meinen — eine vergleichende Zusammenstellung nicht. Im Gegentheil, sie *wollen* verglichen sein, weil sie Angehörige Einer Sippe und als solche doch wieder so verschieden sind (und zu einer gedeihlichen Vergleichung gehört neben der Verwandtschaft auch Verschiedenheit) als Angehörige einer und derselben Sippe nur sein können. Sie gehören zusammen nicht bloß äußerlich-geschichtlich, insofern Baumeister und Bauhütten von einander gelernt, wie man z. B. Beziehungen nachweisen kann zwischen Köln und Straßburg, oder wie Freiburg wohl auch die Anlage des Ulmer West-Thurmes, sowie andere einthurmige Anlagen beeinflußt hat: nein, sie gehören ihrem *inneren* Wesen nach zusammen; in ihnen haben wir die edelsten und durchgebildetsten Erzeugnisse jener reichen, reifen und zuletzt überreifen Entwicklung, welche die Gothik in Deutschland von der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts an durchgemacht hat. — Die erste Blüte der entwickelten deutschen Thurmbaukunst und ihre erste reife Frucht zugleich ist der Freiburger Münsterthurm, dessen Gründung wahrscheinlich ins Jahr 1247 fällt. Auf ihn folgt das neben dem Kölner Dom größte Werk des Mittelalters: Erwins unsterbliche Fassade, begonnen im Jahr 1276, im wesentlichen vollendet 1339, diese duftigste, in gewaltiger und doch so anmuthiger Fülle entfaltete Wunderblume, deren Wohlgeruch in die Tiefen der Seele dringt und im Lauf von Jahrhunderten sich nicht verflüchtigt. (Erwin, † 1318, der größte Baumeister des Mittelalters; die bisher übliche Bezeichnung „von Steinbach" soll nach urkundlichen Forschungen nicht zutreffen.) Den Höhepunkt der Entwicklung aber bezeichnet der Kölner Dom und seine Thurmfront insbesondere; aufsteigend — wenn wir auf diese Göthes Worte anwenden dürfen, die auf *sie* wohl am besten passen: „Aufsteigend gleich einem hocherhabenen weitverbreiteten Baume Gottes, der mit tausend Aesten, Millionen Zweigen und Blättern wie der Sand am Meer ringsum der Gegend verkündet die Herrlichkeit des Herrn, seines Meisters." (Ein alter Plan zu den

Digitized by Google

Kölner Domthürmen stammt aus dem Jahre 1350. Von 1360—1460 wurde der südliche Thurm bis zum Anfang des dritten Geschosses emporgeführt; von 1463 an arbeitete man am Nordthurm.) Von Köln geht es abwärts zum Ulmer Münsterthurm, der den Herbst bedeutet, aber einen sonnigen und fruchtbaren Herbst, welcher noch eine Triebkraft offenbart, an der manche, auch an Leistungen nicht gerade arme Zeit froh wäre: wenn auch die Aeußerung dieser Triebkraft nicht mehr ganz naturwüchsig ist und manches Gebilde schon den Stempel des Gemachten trägt. (Die Gründung fällt in's Jahr 1377. Den Thurmbau leitete von 1480 an Matthäus Böblinger; um 1500 Burkhard Engelberger.) Noch einen weiteren Schritt in der Auflösung des strengen Stils bezeichnet der Wiener Stephansthurm, gegründet 1359, vollendet 1433. Er ist in unserem Kunstherbst die in anmuthigster Fülle entfaltete Spätblüte, welche durch ihre glänzende Pracht jedes Auge entzückt, wenn auch der jugendfrische Duft fehlt und das lose Gefüge ihres Blätterwerks den Verfall anzeigt. — In Straßburg weht der Wind über die Stoppeln, so bald Johannes, des großen Erwin Sohn und Nachfolger, die Augen geschlossen (um 1339). Ist der bedauerliche Lückenbüßer zwischen den beiden Thürmen *an sich* noch ein tüchtiges Werk: weiter hinauf erstirbt die *wahre* Kunst mehr und mehr und räumt der bloßen technischen Meisterschaft und der eitlen Künstelei das Feld. Alles Leben ist eingeschneit, vereist, bis schließlich der Strunk von Pyramide ähnlich einem winterlich verdorrten, ruinösen Baum malerisch sich in die Lüfte reckt!

So führen uns die fünf Riesenthürme alle Phasen der Entwicklung deutscher Gothik von ihrer ersten Vollblüte an vor Augen; es sind dies die Phasen irdischen Werdens und Vergehens überhaupt: die Kraft und Lebhaftigkeit der Jugend, die Reife der Mannheit, das Sinken des Greisenalters. Die ganze Stufenreihe durchläuft schon für sich allein der Riesen-Torso von Straßburg: die verschwenderische Fülle des Lebens; die Höhe abgerundeter Vollendung; äußerlicher Fortschritt bei innerlich nachlassender Kraft; Abnahme des Geschmacks — Willkür — Verkünstelung — Erstarrung! — Aber das Leben in all diesen steinernen Wundern — so lang noch Leben sich regt — der succus et sanguis in ihnen und besonders auch in Erwins unsterblichem Werk ist *deutsch*. Verleugnet letzteres auch das Vorbild nordfranzösischer Kathedralen nicht, es hat sie weit hinter sich gelassen. Durch wahrhaft schöpferische Durchbildung des dort nur im Keime Gegebenen ist es ein urwüchsig deutsches Meisterwerk; und durch die vollkommene Abklärung der mannigfachen dort noch gährenden Elemente und durch den gelungenen Zusammenschluß der tausend und tausend Einzelheiten zu einer wahrhaft einzigen Gesammtwirkung steht es auf derjenigen Stufe der Vollkommenheit, welche zu erklimmen nur der deutschen Gothik gegeben war, der jüngeren Schwester der französischen oder, wie wir nach den neuesten Forschungen richtiger sagen, ihrer lebenskräftigsten Tochter.

Die Vorzüge dieser Thürme liegen, wenn wir mit Görres reden wollen, im extensiv Mathematischen, d. h. in der großartigen Verbindung gewaltiger Formen mit edlen Verhältnissen; im intensiv Genetischen, d. h. in der vom Größten zum Kleinsten hinab und vom Einfachsten zum Zusammengesetztesten hinauf in regelmäßiger Progression fortschreitenden Gliederung; endlich in der Fülle und Vollendung des Details, ob es als Zierde die leichteren krönenden Theile umspielt oder als Bildwerk sich namentlich am Portalbau am glänzendsten entfaltet. So zeigt in Köln das Portalgeschoß die reichste, ja zarteste Gliederung und die Straßburger Vorderseite verdankt der verschwenderischen und dabei wohl durchdachten Ausschmückung mit Statuen und Reliefs ihre außerordentlich einheitliche und prächtige Wirkung. (Vergleiche Bode, deutsche Plast. S. 80.) Auch in Wien ist die Thurmhalle mit zierlich überdachten Nischen ausgestattet (für welche aber gerade die größten Statuen fehlen) und in Ulm entfaltet sich in- und außerhalb der in drei mächtigen verzierten Bögen sich öffnenden äußeren Vorhalle eine ganze biblische und Heiligengeschichte in Stein. Ob es aber auf den Höhepunkten des Gebäudes keimt und sproßt, oder gleich in den untern Theilen den Besucher mit fast überreicher Pracht empfängt: nichts ist bloß äußerlich-willkürliches Beiwerk, nichts bean-

Digitized by Google

sprucht für sich auf Kosten des Ganzen selbständige Geltung. In diesem unübersehbaren Reichthum der einzelnen Bildungen ist jedes Glied in lebendigem Zusammenhang mit dem Ganzen und gehört ihm mit innerer Nothwendigkeit an — wenn nicht, wie in Freiburg, der reiche plastische Schmuck in die Thurmhalle verlegt und dadurch auf jeden Antheil desselben an der allgemeinen architektonischen Wirkung verzichtet ist. (Vergl. Bode a. a. O. S. 77.) Es versteht sich von selbst, daß die gerühmten Merkmale nicht allen fünf Prachtthürmen gleichmäßig, und auch nicht jedem Theile derselben in gleich hohem Grade zukommen. Aber es ist nicht einer derselben, der nicht wenigstens in seiner Hauptpartie in der angegebenen Richtung hochbedeutsam wäre. So ist die obere Hälfte des Freiburger Münsterthurms gewiß das klarste und konsequenteste Werk der Gothik, aber sie hat an ihrem Unterbau keine nothwendige Vorbedingung und Vorbereitung; dieser stellt sich mit seinen schlichten Massen als tragender Sockel dar, was an sich zwar kein Fehler, aber dem Gesetz der deutschen Gothik von der stetig fortschreitenden Entwicklung nicht gemäß ist. Doch ist zu bemerken, daß alle Theile und zwar schon von unten zu einander wenigstens in's Verhältniß gesetzt sind, so daß das Auge nichts auszusetzen weiß und sich für vollständig befriedigt erklärt. Umgekehrt zeigt der untere Theil der Straßburger Fassade bis zur großen Rose, und noch über sie hinaus, einen so einheitlichen Guß und Fluß, wie ihn sonst nur noch ihre jüngere Schwester am Unterrhein, wiewohl von anderer Art, aufweist; „dies Werk (sagt Görres), in seiner Speisung wohlgemischt, in allen seinen Formen wohlgelungen, tönt wie eine im Gusse glücklich gerathene Glocke überall, wo man es anzuschlagen versucht, die innere Harmonie seines ganzen Wesens in Wohllaut aus" — während darüber hinauf, wo Erwin's Spur aufhört, nur rasch und scharf abbrechende Wechsel unangenehm sich bemerklich machen und die einzelnen Theile, lose und oberflächlich mit einander verbunden, statt einer genetischen Entwicklung, nur eine äußerlich-geschichtliche Reihenfolge darstellen. Doch ist zu bemerken, daß jenes Stückwerk von der willkürlichen Umbildung des ursprünglichen Planes herrührt, und daß, wenn dieser, wie er dem Geist des Meisters entsprang, so auch ausgeführt worden wäre — mit den zwei von der Rosette an gesondert aufsteigenden und über dem dritten Stockwerk in durchbrochene Pyramiden auslaufenden Thürmen — ein so einheitlicher Kunstbau zu Stande gekommen wäre, als er nur irgendwo von Menschenhänden aufgeführt worden ist.

Nun wird es der einsichtige Leser cum grano salis verstehen, wenn wir sagen: Alle diese Thürme, der Straßburger in seinem mustergiltigen Theil, die 4 übrigen in ihrem Ganzen sind ausgezeichnet durch Einheit des Gedankens, durch die gesetzmäßige Entwicklung, welche aus so vielen Einzelheiten ein Ganzes, aus den verschiedensten Formen eine einzige Form geschaffen, deren unzählige Glieder einander entsprechen, sich verketten, aus einander hervorwachsen, zu gemeinsamer Wirkung einträchtig zusammenstimmen und gleichsam zu Einem lebendigen Leib verschmelzen. Die Grundverhältnisse, aus denen all die Pracht und Herrlichkeit erwächst, sind einfache, wie denn alles wahrhaft Große im Grund einfach ist. Man lese die nüchterne Darlegung Otte's: „Die Thürme, in ihren verschiedenen Stockwerken mit großen Fenstern versehen, erheben sich in mehreren viereckigen Geschossen, aus deren Masse sich verjüngende Strebepfeiler hervortreten, welche in Spitzsäulen ausgehen. Das Obergeschoß setzt in das ähnlich von Spitzsäulen umgebene Achteck um, und über demselben steigt, gänzlich aus durchbrochenem Maßwerk bestehend, der schlanke achteckige Helm empor, mit einer mächtigen Kreuzblume auf seiner Spitze." Alle diese Verhältnisse auf's mannigfaltigste getheilt und abgestuft, durch zahlreiche Uebergänge in einander übergeleitet, auf die kunstreichste Weise zusammenkomponirt bilden nun die Melodie und die Harmonie des ganzen Werkes; das Emporwachsen in immer schlankeren Stockwerken bewirkt die reizvolle Verjüngung; die lebendig wirksame Auflösung und Durchbrechung der Massen die Leichtigkeit und Durchsichtigkeit; das Aufsprossen der frei werdenden Theile in gesonderte Spitzen die

Digitized by Google

sanfte Wellenlinie der Umrisse; all dies zusammen das luftige und duftige Wesen des ganzen Baues, das in dem Beschauer, welcher ihn gleich in großen Massen überblickt, jene tiefe wundersame Rührung erweckt, die, weil aus tausend harmonischen Einzelheiten hervorgegangen, sich wohl genießen, keineswegs aber vollkommen erkennen und erklären läßt. „Was aber überwiegend die Art und Weise dieser Rührung bedingt (sagen wir mit Görres) ist der Ausdruck von Einfalt, Größe und Erhabenheit, herrschend inmitten der reichsten Fülle." Was gibt endlich jenen beflügelten Massen Festigkeit? Ein tiefdurchdachtes, mächtig entwickeltes System vorgelegter Strebepfeiler — der deutsche Thurmbau ist wesentlich Strebebau. Aber obwohl das Stützende, Tragende am Ganzen, beschweren sie dasselbe nicht, werden vielmehr auch von der lebendig aufstrebenden Bewegung, die in dem Innern waltet, ergriffen. Sie stufen sich geschoßweise ab, sie empfangen tabernakelartige Krönungen über den einzelnen Stufen; sie gewinnen hiemit den Anschein eines Ueberschusses an Kraft, der in jedem Theil den Fuß des folgenden umkleidend selbständig emporsteigt, so daß das Auge, wenn es den Thurm an der Diagonale betrachtet, überall diese Stufen hinaneilend, den Eindruck einer von unten bis zum Gipfel sich stetig verjüngenden Pyramide bekommt. (Fortsetzung folgt.)

Todtenleuchten.

Vom 13. Jahrhundert an läßt sich der schöne Gebrauch verfolgen, auf den Kirchhöfen Tag und Nacht oder wenigstens die Nacht hindurch ein Licht zu brennen. Zur Aufnahme desselben errichtete man in der Mitte des Kirchhofs ein steinernes Thürmchen oder eine runde oder eckige Säule, auf welcher ein kleines Lichtgehäus angebracht war. Zu letzterem vermittelte, wenn es Manneshöhe überragte, entweder eine Steintreppe oder eine Leiter den Zugang, oder es war im hohlen Schaft eine Aufzugsvorrichtung angebracht, daß man von unten das Licht bedienen konnte. Diese Todtenlaternen, Todtenleuchten, Armenseelenlichter waren im südlichen und westlichen Deutschland weit verbreitet; die noch erhaltenen stammen aus dem 13.—16. Jahrhundert; von da an scheinen keine neuen mehr errichtet worden und die alten, weil Wind und Wetter ausgesetzt, ihrer Mehrzahl nach in Abgang gekommen zu sein. Die ältesten noch erhaltenen finden sich in Schulpforta (1268) und in Regensburg neben dem Dom, beide dem frühgothischen Stil angehörig. Die schönste Todtenlaterne ist die in Klosterneuburg [1]) von 1381, nicht weniger als 9,50 m hoch und mit sechs Reliefs aus der Leidensgeschichte geschmückt, ein Werk des Michael Tutz. Die in Schwaz ist wohl die einzige, deren Licht heute noch brennend erhalten wird. Theilweise brachte man diese Todtenlaternen auch an der Kirchenwand an, wie in Bogen an der Pfarrkirche, oder man verband sie mit dem Karner, dem Beinhaus, wie bei der Katharinenkirche in Oppenheim, wo sie sich schön aus der Wand des Karners herausbaut und vom Innern der Kapelle aus auf kleiner Steintreppe zugänglich ist.[2])

Die Todtenlichter an der Pfarrkirche von Bozen weisen aber bereits auf eine später eingetretene weitere Anwendung und Vermehrung der Todtenlaternen hin; von der Aufstellung Eines Lichtes für den ganzen Kirchhof gieng man nämlich dazu über, einzelne Gräber mit eigenen Armenseelenlichtern zu bedenken und durch eine Stiftung dafür zu sorgen, daß dieselben brennend erhalten werden.[3]) So sind auch die Laternen an der Pfarrkirche von Bozen für einzelne Gräber gestiftet; auch am Schreyerschen Grab an der Sebaldkirche in Nürnberg von 1508 ist auf gewundenem Steinarm eine eiserne Laterne angebracht und an St. Stephan in Wien zählt man 10 solche private Todtenlichter.

Ursprung und Bedeutung dieser Kirchhof- und Grablaternen ist nicht schwer zu er-

[1]) Abbildung in den Mittheilungen der Königl. Centralkommission in Wien VII (1862) 317. 2. Abb. a. a. S. 229.

[2]) Abb. a. a. O. S. 229.

[3]) Auf dem Epitaph des Hieronymus Winkelhofer († 1538), früher in der Michaelskapelle, jetzt in einer der nördl. Seitenkapellen der Stadtkirche, wird dieser ausdrücklich als „ewig liechts stiffter" bezeichnet. Vgl. Hehle, Patrizierfamilie der Winkelhofer, Württbg. Vierteljahrshefte 1880 S. 135 Anm. Ebenso brannte 1429 auf dem Grab des Hans Stöcklin am Münster in Ulm ein ewiges Licht (Pressel, Ulm und sein Münster 37).

Digitized by Google

raten, ihre Symbolik für den Katholiken eine naheliegende. Essenwein [1]) hat mit vollstem Recht sich gegen die Erklärung von Viollet [2]) ausgesprochen, welche auf einen altkeltischen Gebrauch rekurrieren zu müssen glaubt. Das Licht am Sterbebett, das Licht beim Leichnam, das Licht am Grabe, — das ist etwas Urchristliches und sicher so alt, als die Anwendung des Lichts beim christlichen Gottesdienst. Nicht bloß bei nächtlichen Begräbnissen, sondern auch bei Leichenbegängnissen am Tage wurden nachweisbar schon in den ersten Jahrhunderten Lichter getragen. Der Gebrauch, bei den Gräbern Lichter zu unterhalten, wird durch die massenhaft aufgefundenen Katakombenlämpchen als ein altchristlicher erwiesen.[3]) Er erhielt sich auch in den folgenden Jahrhunderten, als die Begräbnisstätten überirdisch waren. Erst als auf den Kirchhöfen eigene Todtenkapellen oder Karner gebaut wurden, scheint man statt vieler Grablichter Ein gemeinsames Licht für den ganzen Kirchhof angebracht zu haben und zwar eben in diesen Kapellen, welche deshalb vielfach über dem Dach noch einen Aufsatz haben, eine Laterne. Von der Spitze dieser runden oder viereckigen Bauten aus beherrschte so das Licht den ganzen Kirchhof und warf es in der Nacht über ihn einen geheimnißvollen Schimmer. Wieder in einer späteren Periode ließ man dann an dem Einen Licht es sich nicht mehr genügen, sondern begabte wenigstens einige Gräber mit eigenen Lämpchen.

Welches ist die symbolische Sprache dieses Kirchhoflichtes? Woran gemahnt sein milder Schimmer? Jeder Katholik denkt alsbald an das Gebet seiner Kirche für die Verstorbenen: requiem aeternam dona eis domine! Das Licht ist Symbol der himmlischen Freude und Seligkeit, welche wir den Abgestorbenen anwünschen und erflehen; es ist Symbol Christi, des Siegers über die finstere Höllenmacht, dessen Erlösermilde wir die Seelen der Hingeschiedenen empfehlen: pie Jesu domine dona eis requiem! Sein heller Schein sinnbildet die Christenhoffnung, die auch noch in die Tiefen des Grabes, in die Abgründe des Todes, in die Geheimnisse des Jenseits hineinleuchtet. Schon aus dem christlichen Altertum vernehmen wir Stimmen, welche klar die Sprache dieses Lichtes deuten; Lichter an den Gräbern werden gepflegt, sagt Hieronymus, zum Zeichen, daß die Heiligen durch das Licht des Glaubens erleuchtet von hinnen geschieden und nun im himmlischen Vaterland im Licht der Glorie glänzen; am Sarkophag des Präfekten Probus steht der schöne Vers:

Luce nova frueris: lux tibi Christus adest.[1])

Das Friedhoflicht ist aber selbstverständlich nicht bloßes Symbol einer unthätigen Hoffnung, daß die Abgestorbenen eingegangen sein möchten in das Licht des Himmels; das Licht ist zugleich Mahner, die Hoffnung und den Wunsch in christliches Thun umzusetzen. Sein geisterhafter nächtlicher Schimmer ruft nicht nur die Erinnerung an die Abgeschiedenen in den Lebenden wach, sondern ruft sie auch auf zum Gebet für dieselben. Darin liegt die eminent praktische Bedeutung dieses Lichtes; es ist der Anwalt und Freund der Armenseelen, der mit seiner milden und doch eindringlichen Sprache für sie um das Almosen des Gebetes bittet, der den nächtlichen Wanderer mit zum Herzen gehendem Flehen anspricht, der im Leidensgemach des schlaflosen Kranken einkehrt, ihn durch die Erinnerung an weit größere Schmerzen zur Geduld mahnt und ihn um das Opfer seiner Schmerzen bittet für die armen Seelen, der den Lebenden gemahnt an den Tod und an seine letzte Ruhestätte und Wohnstätte. Es ist der Wächter und Hüter, der treue Pfleger des Ackers Gottes und der in ihm schlummernden Keime, bemüht, diesen Keimen Thau des Gebetes zu verschaffen, vor Verunehrung sie zu beschützen und zu behüten bis zum Auferstehungsmorgen, wo beim Anbruch der Glorie von oben sein matter Schimmer erlöschen wird.

Das ist die Todtenleuchte, ihre Bedeutung für die Abgestorbenen, für die Lebenden und für die geheiligte Stätte des Gottesackers. Man kann sich nicht in dieselbe

[1]) In seinem vorzüglichen Aufsatz in den Mittheilungen der Centralkomm. Bd. VII, 317 ff. über einige Todtenleuchter in Oesterreich; vgl. auch den Aufsatz Riggenbachs in dems. Werk und Band S. 228.

[2]) Viollet-Le-duc, Dictionnaire rais. de l'architecture, tom. VI, p. 154: Lanterne des morts.

[3]) Kraus, Realencykl. Art. Lichter und Todtenbestattung.

[1]) S. ebendas. Lampen, mit zahlr. Abbildungen

Digitized by Google

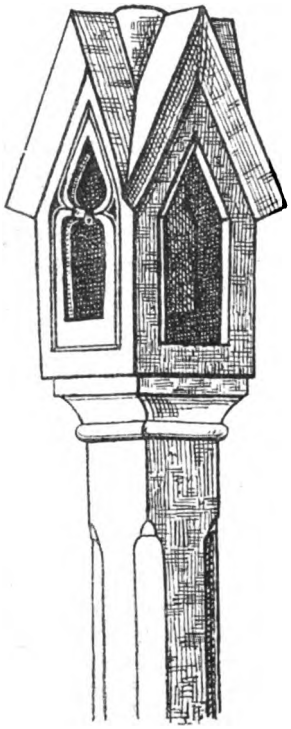
hineindenken, ohne von ihrer Schönheit bewegt zu werden; zugleich aber kann man ein Befremden und Bedauern nicht unterdrücken, daß eine so schöne Sitte so ganz in Abgang kam. Die wilden Stürme des 16. und 17. Jahrh. haben das Licht der Armenseelen auf den Kirchhöfen ausgeblasen. Wie wäre es aber, wenn wir es wieder anzuzünden versuchen würden? Man könnte es nur loben und billigen, wenn den Kirchhöfen dieser schöne Schmuck zurückgegeben würde, die Lichtsäule, künstlerisch gestaltet, aufragend aus dem Reich der Verwesung, die Herzen der Trauernden und Verwaisten nach oben weisend, die Lebenden zum Andenken an die Todten, zum Gebet für ihre Seelenruhe mahnend. Anlage, Einrichtung, künstlerische Ausstattung würden hiebei wenig Sorge und Arbeit verursachen. Es sind aus dem Mittelalter die schönsten Exemplare erhalten, und sowohl Viollet-le-Duc im 6. Band seines Dictionnaire raisonné de l'architecture als Essenwein in den Mittheilungen der Wiener Centralkommisssion 1862, S. 317 ff. bringen eine schöne Auswahl von Aufnahmen alter Todtenlaternen, nach welchen sich arbeiten ließe.

Noch mehr aber möchten wir befürworten die Anbringung von Laternen und die Anwendung der Lichtsäulen für die einzelnen Gräber. Der Versuch, anstatt der schrecklichen Grabsteine, die nach und nach in den monströsesten Formen, oft wahren Steingebirgen gleich über den Gräbern sich erheben und unsere Kirchhöfe in Lapidarien seltsamsten Aussehens verwandeln, die schmiedeisernen Kreuze in Aufnahme zu bringen, hat noch zu keinem nennenswerthen Erfolg geführt. Die Steinmode ist zu sehr in Herrschaft gekommen; „keinen Stein haben" — das gilt fast allgemein, nicht bloß in vornehmen, sondern auch in bürgerlichen Kreisen, wie eine Art Infamie oder doch als Malzeichen äußerster Armuth. Nun, wenn es denn um jeden Preis ein Stein sein muß, warum ihm nicht, anstatt der oft so sinnlosen Formen, die dabei meist zu allem hin noch so langweilig einförmig sind, die Gestalt einer solchen Lichtsäule geben? Wäre es nicht tausendmal schöner und nobler, wenn anstatt des Steinkolosses, welcher aussieht, als ob die Furcht, der Todte möchte wieder herauskommen, ihn aufs Grab gewälzt hätte, eine zierliche Säule über dem Grab emporragen würde, auf schönem Fuß mit Uebereckstellungen, oben ein schönes, eisenvergittertes Lichtgehäuse tragend? Am Schaft der Säule oder des Pfeilers könnte eine Wappentafel mit dem Namen des Verstorbenen, am Eisenthürchen, oder oben als Krönung könnte ein Kruzifix angebracht werden. Vorrichtungen zum Schutze der Flamme gegen Wind und Sturm lassen sich leicht treffen; die Pflege des Lichtes ließe sich einrichten wie bei dem jetzt üblichen Ewiglichte, das nur alle 8 Tage neuen Oelaufgusses bedarf; das Licht müßte ja übrigens auch nicht nothwendig immerfort brennen. Wir bitten den Klerus inständig, diesen Vorschlag in Erwägung zu ziehen und ihn bei andern in Empfehlung zu bringen.

In dem bei Otte, Archäologie I, 387 aufgeführten Verzeichniß der in Deutschland noch vorhandenen Todtenleuchten ist Württemberg mit einem einzigen Ortsnamen vertreten: Lichtel OA. Mergentheim, wo aber, was nachher näher besprochen werden soll, keine eigentliche Todtenlaterne sich findet. In unserm ganzen Land gelang es uns, eine einzige zu entdecken, deren Abbildung wir den Lesern und der Forschung über diesen interessanten Gegenstand nicht vorenthalten zu dürfen glaubten. Sie befindet sich in Poltringen OA. Herrenberg. Ein Zufall und eine weniger weise Bemerkung der Oberamtsbeschreibung von Herrenberg führte uns zur Wiederentdeckung dieses kleinen und bescheidenen Kunstwerks, das längst seinem Gebrauch und seinem ursprünglichen Standort entrückt ist. In der genannten Beschreibung heißt es nämlich S. 276 von der außerhalb des Ortes stehenden St. Klemenskirche in Poltringen, es befinde sich daselbst ein Sakramentshaus im Chor, „ein minder großes, aus der ehemaligen Todtenkapelle stammendes, steht am westlichen Kircheneingang". Vielleicht hätten wir, wie alle, das kleine Denkmal übersehen, wenn nicht die angeführte Bemerkung unsere Neugier gereizt hätte; ein Sakramentshaus an einem Portal war uns auf allen unsern Reisen noch nicht vorgekommen. Das Sakramentshaus erwies sich alsbald als eine Todtenlaterne, die jedenfalls früher auf dem Kirchhof, wohl

Digitized by Google

bei dem (nicht mehr vorhandenen) Karner, stand, dann in der Kirche anbracht wurde und diesem Obdach ohne Zweifel ihre Erhaltung dankt.



Wie die vorstehende, im Maßstab von 1/20 gefertigte Abbildung zeigt, hat diese Todtenlaterne ganz den Bau eines gothischen Bildstöckchens; die Basis ist nicht mehr vorhanden, der viereckige Schaft 1,30 m hoch, an den Ecken abgefast; er trägt über einem Rundstab und einer Kehle die Platte für das Lichtgehäuse, das viereckig ist und mit vier Giebelchen schließt, zwischen welchen ein runder Kamin zum Rauchabzug angebracht ist. Das Gehäuse ist auf der Rückseite geschlossen und hat auf der Vorderseite eine im Spitzbogen geschlossene Oeffnung, die einst mit einem Eisenthürchen versehen war; die Klobenlöcher sind noch zu sehen; auf den zwei Seiten sind kleinere Oeffnungen im Spitzbogen mit gothischen Nasen angebracht. Da die Laterne bis zur Spitze nur ungefähr 2,5 m hoch war, so konnte das Licht gut von unten bedient werden und war Aufzugsvorrichtung nicht nothwendig. (Schluß f.)

Der Bildhauer Jakob Ruß von Ravensburg.

Von Pfarrer Karl Anton Busl in Bavendorf.

(Schluß.)

Ruß hatte übrigens, wie aus dem Wortlaut des Vertrags hervorgeht,[1]) Risse und Pläne bereits zuvor ausgearbeitet und muß, um Augenschein an Ort und Stelle zu nehmen, schon vorher sich vorübergehend in Ueberlingen aufgehalten haben.

Beginn und Vollendung der umfassenden Schnitzarbeit in der dortigen Ratsstube lassen sich nur annähernd bestimmen; der Beginn namentlich ist nicht genau festzustellen, nachdem oben aus dem Kompromißspruch Bischof Ortliebs die bisher unbekannt gewesene Thatsache nachgewiesen worden, daß Ruß mit der Vergoldung des Churer Altars nicht betraut gewesen. Es kommen hier zwei Möglichkeiten in Betracht. War die Arbeit am Altar in Chur schon sehr weit fortgeschritten und sollte dessen Fassung erst nach Vollendung des Ganzen in Angriff genommen werden, so ist es möglich, daß Ruß, für seinen Theil in der Zeit von Ende Januar bis Ende Mai 1491 in Chur fertig geworden, sofort in Ueberlingen beginnen konnte und nur zur Aufstellung des inzwischen gefaßten Altares im Januar 1492 auf kurze Zeit nach Chur zurückzukehren brauchte. War er aber in Chur mit seiner Schnitzerei so weit zurück, daß er noch ein Jahr zur Vollendung benötigte, und hatte der Faßmaler successive hinter ihm her Schrein und Bildwerk vergoldet und polychromiert, so wird Ruß sammt Gesellen erst nach dem Januar 1492 die Arbeit in Ueberlingen begonnen haben. Die Beendigung derselben erfolgte im Laufe des Jahres 1494. In Jakob Reutlingers von 1580 bis 1611 geschriebenen Kollektaneen[1]) findet sich die Notiz: „Item anno 1494 ward die zierlich und schön ratstub außgemacht. Disz jarzahl fündt man in des hertzogen von Saphoy zedtl und dann auch in dem zetdl bey Augsburg wappen." Roder[2]) verstand hierunter irrthümlich in Reutlingers Zeiten zur Erklärung angeheftet gewesene, später verschwundene Zettel, während Allgeier[3]) nachwies, daß diese Zettel noch vorhandene, in Holz geschnitzte Bänder seien, und die den Abschluß der Arbeit kündende Jahrzahl nicht beim Herzog (richtig Grafen) von Savoyen und beim Augsburger Stadtwappen, sondern auf dem Band der Statuette des Grafen von Schwarzenburg sich findet: „Der Graf von schawartzburg (sic!) MCCCCLCCCiiii." Die umfangreiche Aufgabe hat also Jakob Ruß mit seinen Gesellen in den Jahren 1491, beziehungsweise 1492 bis 1494 einschließlich gelöst.

[1]) „Vnd also sol vnd wil ich die stuben machen nach der visierung vnd besser, soverr min herren das ansehen." Vorher: ... „der statt arbeyt, die zu machen in der form vnd gestalt, wie hernach begriffen ist, bestelt haben". Roder a. a. O. S. 492.

[1]) Band XIII, S. 265; in der Leopold-Sophienbibliothek aufbewahrt.

[2]) A. a. O. S. 297.

[3]) Korrespondenzblatt ꝛc. Nr. 5. S. 55.

Stuttgart, Buchdruckerei der Akt.-Ges. „Deutsches Volksblatt".

Digitized by Google

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Professor Dr. Keppler in Tübingen.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins, für denselben: der Vorstand Professor Dr. Keppler.

Nr. II.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährl. für M. 2. 05 durch die württemb. (M. 1. 90 im Stuttg. Bestellbezirk), M. 2. 20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, fl. 1. 27 in Oesterreich, Frcs. 3. 40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie gegen Einsendung des Betrags direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblatts" in Stuttgart, Urbansstraße 94, zum Preise von M. 2. 05 halbjährlich.

1888.

Rede über die Pflege der christlichen Kunst,

gehalten von Prof. Dr. Keppler auf der Generalversammlung der Katholiken Deutschlands in Freiburg 1888.

Hochgeehrte Versammlung!

Wen aus uns hätte es nicht in all den heißen Kämpfen, in dem dissonanzreichen Tumult der Gegenwart schon aus ganzer Seele verlangt nach einer Stätte der Ruhe und des Friedens, fernab vom Lärm der Welt, unberührt vom Kampf und Streit? — Das herrliche Münster der hiesigen Stadt zeigt uns wie mit erhobenem Finger einen solchen Wundergarten der Friedens, freilich auch nicht, damit wir bloß darin lustwandeln und uns ergötzen; auch hier will Freude und Genuß erst erarbeitet und verdient sein; aber dieser Garten lohnt jede Pflege und Arbeit alsbald mit erfrischendem Schatten, mit erquickendem Blumenduft, mit reinen Freuden. Der Münsterthurm, der mit seinem stolzbekrönten Haupte seinen drei Brüdern in Straßburg, Köln und Ulm grüßend zuwinkt und der zu seinen Füßen tagenden Generalversammlung den Gruß des katholischen Mittelalters entbietet, weist uns eine Friedensstätte, den Garten der heiligen christlichen Kunst, und gemahnt uns an unsere Pflichten gegen die christliche Kunst.

Seine erste Mahnung lautet: „Was du ererbt von deinen Vätern hast, erwirb es, um es zu besitzen." Er heißt uns achten auf das kostbare Erbe, welches die Kunst unserer Väter uns vermacht hat; er erhebt die Klage über vielerlei Vandalismus, von dem er rings in den Landen schon Zeuge sein mußte; er beschwört uns, ein Herz zu haben für die Kunstdenkmäler der vergangenen Jahrhunderte, sie zu behüten, nicht als todten Schatz, sondern als geistiges Kapital, dem wir durch unermüdliches Forschen und emsiges Studium reiche Zinsen abgewinnen; er mahnt uns, durch Geistesarbeit das Ererbte zu erwerben und so erst es zum verdienten, selbsteigenen Besitz zu machen.

Gottlob, die Kunstgeschichte und Kunstforschung findet auch auf unserer Seite immer eifrigere Pflege. Die Zeiten sind vorüber, wo man die Beschäftigung mit der Kunst als Spiel und Zeitvertreib ansah, oder als Arbeit für solche, die nichts Besseres zu thun wissen, oder zu thun im Stande seien. Unsere ganze Zeit durchdringt ein lebendiges Bewußtsein von der wichtigen Stellung der Kunst im ganzen Leben der Menschheit, und man räumt ihr dementsprechend allmählich einen Ehrenplatz ein in der Weltgeschichte und Kulturgeschichte. Man ist sich allmählich klar geworden darüber, daß die Kunst wohl das Ornament vorstellt am großen Bau der Jahrhunderte, aber nicht ein äußerlich und willkürlich angeklebtes, sondern ein organisch mit dem Bau verbundenes, in seine Konstruktion einbezogenes Ornament, welches Charakter, Stil und Werth des Baues wesentlich mitbedingt. Das Wort, das vor Jahren der Nestor unserer Kunstforschung, der edle Reichensperger, niederschrieb: „wer ein echtes Kunstwerk wahrhaft versteht, versteht auch die Periode, welche es schuf", — man hat es allmählich in seiner Richtigkeit erkannt und sucht es zu seinem Rechte kommen zu lassen.

Diese Werthschätzung der Kunst ist eine vollberechtigte. Die Kunst ist in der That die große Schlachtenmalerin in den geistigen Kämpfen der Menschheit; sie fixiert die Wendepunkte, sie notiert die Siege und Niederlagen, Gewinn und Verlust derselben. Sie ist der Riesenspiegel, der die Züge der Zeit auffängt und durch Rückstrahlung wieder Einfluß auf die Zeit gewinnt. Sie ist der Baum, der im Boden der Zeit fest-

Digitized by Google

wurzelt und aus ihm Nahrung saugt, die Zeit in gewissem Sinne aber auch überschattet und beherrscht. An ihren Gebilden krystallisiert sich das Wollen und Können, das Glauben und Lieben, das Hoffen und Ahnen, Leiden und Wehen, Tugenden und Laster der einzelnen menschlichen Generationen.

Und wenn in der Weltgeschichte der Kunst solche Stellung und Wichtigkeit zukommt, welcher Ehrenplatz gebührt ihr erst in der Kirchengeschichte! Sehen wir irgendwo und irgendwann unsere hl. Kirche ohne die Begleitung der Kunst? Sehen wir nicht alsbald an dem Gewande, an welchem die Kirche während ihres Erdenwallens webt und welches einst der Glorienmantel ihrer Himmelfahrt werden soll, jene Fäden, welche die Kunst eingewoben hat, — wenn der Grund dunkel und blutigroth ist, wie in den Zeiten der Verfolgung, mit Vorliebe goldene Fäden, gesponnen aus der Glorie der Verklärung, Auferstehung, Himmelfahrt des Herrn und der himmlischen Seligkeit, wenn der Grund licht und golden ist, mit Vorliebe rote Fäden, gefärbt im Blute der Passion und des Martyriums, oder schwarze Fäden, dunkel wie die Wetterwolken des jüngsten Tages? Immer arbeitet die hl. Kunst mit der Kirche zusammen, nicht so fast als ihre Magd, sondern als ihre Schwester und Lebensgenossin, von ihr geehrt und geliebt und Liebe und Pflege ihr tausendfach entgeltend, indem sie die Kirche unterstützt in ihrem Missionswerk und Lehramt durch ihre freundliche Bildersprache und die zarten und milden Mittel der Schönheit, indem sie die Kirche vertheidigt gegen die Anklagen der Glaubensänderung, der Verwilderung und Verrohung.

Das ist die Bedeutung der Kunst für die Weltgeschichte und für die Kirchengeschichte.

Braucht da die Pflicht auf unserer Seite noch besonders ausgesprochen zu werden, die Pflicht der Kunstforschung obzuliegen? Alle, welche sich mit dieser Aufgabe befassen, haben Anspruch auf unsern Dank, unsere Anerkennung und Förderung. Jede materielle und geistige Unterstützung sind wir namentlich auch schuldig der von der Generalversammlung ins Leben gerufenen „Zeitschrift für christliche Kunst", welche in diesen Tagen ihr sechstes Heft entsendet hat; sie zu einem wahren Zentralorgan für ganz Deutschland zu gestalten, ist Ehrensache und Ehrenpflicht für uns alle.

Das zweite Mahnwort des Münsterthurms ist jenes, das an einem anderen mittelalterlichen Bau zu lesen ist, es lautet: „Mach's nach!" Nicht höhnisch ruft er uns dieses Wort zu, unserer Epigonenschwäche spottend, sondern im Ernst und ermunternd. Lernet, will er sagen, von den alten Zeiten wahre christliche Kunstwerke schaffen, Werke, ob groß oder klein, — aber von wirklichem Kunstwerth, den christlichen Grundsätzen entsprechend, der Kirche würdig. Ja unsere hl. Kirche kann sich nicht mit der Kunstforschung begnügen, sie muß der Kunstschöpfung obliegen. Ob das fieberhaft erregte Leben der Gegenwart noch so viele und schwere Aufgaben gegen sie heranwälze, ob ihr Herz auch von tausend Sorgen belastet und beunruhigt sei, ob sie auch nicht einen Augenblick das ihr aufgenöthigte Schwert der Vertheidigung aus der Hand legen könne, — immer muß sie noch Hand und Herz und Zeit übrig haben für die Kunst, für Erbauung, Vergrößerung, Verschönerung der Kirchen, für Vermehrung der Stätten des Heiles, für Errichtung von Altären als Opferstätten des neuen Bundes, für Herstellung christlicher Kunstwerke für das Wohnhaus und Gotteshaus.

Das ist eine heilige und schwere Aufgabe, doppelt schwer in einer Zeit, wo die christlichen Kunstschulen, welche einst im Schatten der Dome und Münster blühten, völlig ausgestorben sind, und wo man alle Hoffnung aufgeben muß, daß in der heißen Stickluft der modernen Kunst die reine Lilie der christlichen Kunst ersprossen und gedeihen könne. Was uns hier Noth thun würde, ist leicht auszusprechen, aber schwer auszuführen. So lassen Sie mich es wenigstens vor Ihnen aussprechen und in Ihr Herz es niederlegen: Wir sollten christliche Kunstschulen haben, kirchliche Architektenschulen, Malerschulen, Bildnerschulen.

Wenn Sie mich fragen, ob es in unserer Macht und Möglichkeit liege, in absehbarer Zeit solche Schulen zu gründen, so antworte ich mit einem traurigen „Nein". Doch klammert sich an dieses Nein die Hoffnung an, daß die immer klarere Erkenntniß dessen, was uns fehlt, allmählich

Digitized by Google

ein Sehnen und Verlangen nach dem entbehrten Guten wecken und daß diese Sehnsucht erstarken und wachsen möchte, bis sie fähig ist, die Mutter großer Thaten zu werden. Und eine Freude erfüllt doch mein Herz, und diese theilen Sie mit mir, daß wir in Deutschland wenigstens eine religiöse Malerschule wieder haben, gebildet von den Söhnen des hl. Benedikt aus der Beuroner Kongregation. Diese hl. Malerei, aufgeblüht in der Stille und Einsamkeit echt klösterlichen Lebens, hat uns Gott der Herr so recht zum Troste geschickt zu eben der Zeit, wo die großen Meister der religiösen Malerei der Reihe nach vom Tode abberufen wurden. Wir begrüßen diese Malerei als Morgenroth und Morgenthau, so Gott will, eines neuen sonnigen Tages für die christliche Kunst. Wir begrüßen ihre Schöpfungen, auf welchen die Weihe und der Duft der Glaubensinnigkeit der alten Meister, der Andacht eines Fiesole, der Reinheit der Engel liegt. Gottes Segen über diese Malerschule und ihr ferneres Schaffen und Wirken!

Solange wir weitere kirchliche Kunstschulen entbehren müssen, heißt es zufrieden sein damit, daß wir doch eine stattliche Reihe tüchtig geschulter, kirchlich gesinnter und im kirchlichen Sinne arbeitender Meister auf allen Gebieten der Kunst unser nennen können. Nothwendig aber ist, daß immer und in jedem einzelnen Falle die Organe der Kirche mit allem Ernst und aller Gewissenhaftigkeit ihre Pflicht wahrnehmen, Hüter der hl. Kunst zu sein. Gestatten Sie mir, daß ich hier mit aller Offenheit meine Gedanken und Bedenken ausspreche. Ich habe seit Jahren in meinem Lande und in anderen Ländern mich zu informieren gesucht über die Leistungen der heutigen Kunst auf kirchlichem Gebiete. Wenn ich ein Gesammturtheil abgeben sollte, ich müßte nach meinem Gewissen bezeugen: Eifer, sehr viel Eifer, guter Wille, bester Wille, eine Opferfreudigkeit, die nicht erlahmt und versiegt. Aber ich müßte auch beifügen: Vielfach ein Eifer nicht nach Erkenntniß, oftmals ein Wille ohne Erleuchtung, eine Begeisterung ohne Klugheit.

Unsere Kunst hat großartige und mustergültige Schöpfungen aufzuweisen, aber sie muß auch in Demuth viele Verirrungen, viele Schwäche und Unvollkommenheit eingestehen. Sie krankt noch an vieler innerer Unsicherheit, Zielloſigkeit und Haltloſigkeit. Daher die Neigung, von einem Extrem in's andere überzuspringen, von sklavischer und geistloser Nachahmung des Alten in thörichte Sucht nach Originalität, von Nüchternheit, Dürftigkeit und Armseligkeit in Uebertriebenheit und unsinnige Verschwendung. Darum fehlt unsern Kirchenbauten so häufig das Mark aller Architektur, die richtige Konstruktion, und die Seele aller Architektur, die Harmonie der Verhältnisse; darum ermangeln unsere Kunstwerke so häufig einer richtigen Ausgleichung zwischen dem praktischen Bedürfnis und den ästhetischen Anforderungen der Kunst.

Nicht nörgelnde Kritik läßt mich das aussprechen, sondern das tiefinnere Bewußtsein, daß hier vieles gebessert werden muß und gebessert werden kann. Eine reich fließende Quelle von Fehlern ist die Uebereilung, das selbstmächtige Vorgehen einzelner, die Nichteinholung des Rathes erfahrener Männer, der dumme Stolz, der die Techniker verleitet, nichts nach denen zu fragen, die doch in erster Linie die Bedürfnisse der Kirche und die Grundregeln der kirchlichen Kunst kennen müssen, und der auf der anderen Seite verleitet, nichts nach den Technikern zu fragen, die doch in erster Linie die äußeren Gesetze und Bedingungen künstlerischen Schaffens kennen sollten. Diese Quelle vermöchte zu verschließen die Erkenntniß, daß es ein großes und wichtiges Werk ist um einen Kirchenbau, daß es etwas Großes ist um einen Altarbau, der für viele Jahrzehnte die Wohnung des eucharistischen Gottes, die Opferstätte des neuen Bundes sein soll, daß hier überhaupt das Kleine und Kleinste noch groß und wichtig ist, weil es zum Höchsten und Wichtigsten in nächste Beziehung tritt. Diese Erkenntniß wird von selbst veranlassen, zu fragen, sich zu berathen und zu orientieren, die Pläne der kirchlichen Oberbehörde und erfahrenen Männern zur Prüfung vorzulegen, ehe sie zur Ausführung gebracht werden —, sie wird eine Menge von Fehlern verhüten können. Nur Judasseelen können die Verwendung und reichliche Verwendung von Geldern und Opfern für das Gotteshaus und den äußeren Gottesdienst unerlaubt und anstößig finden; aber auch nur Verrätherseelen könnten eine gewissenlose,

589875B

Digitized by Google

leichtfertige Verwendung von Geldern gutheißen, welche durch das Herzblut der Liebe und des Opfers geweiht sind und so recht das patrimonium Christi bilden.

Und nun nur noch wenige Worte über die Beziehungen der Kunst zum Haus, zur Familie, zum christlichen Volk. Man hört es vielfach wie eine zweifellose Wahrheit aussprechen, daß das Volk Kunstsinn nicht habe, und der Name des Volkes muß oft als Entschuldigung herhalten, wenn man sich Kunstverirrungen und Kunstfehler hat zu Schulden kommen lassen. Damit thut man dem Volk schwer Unrecht. Die christliche Kunst hat ein Herz für das Volk und das christliche Volk hat ein Herz für die Kunst. Das Weib aus dem Volk, welches vor diesem Bild ergriffen niederkniet und zu beten anfängt, an jenem unberührt, theilnahmslos oder geärgert vorübergeht, es hat damit vielleicht ein besseres Kunsturtheil gesprochen, als gewiegte Kritiker. Der arme Arbeiter, der durch den Anblick einer Heiligenstatue, eines religiösen Gemäldes über die Niedrigkeit und Noth seines Lebens emporgehoben wird zu Gott, in bessere Welten, er hat ohne allen Zweifel sehr viel mehr wahren Kunstsinn als der reiche Prasser, der im Anblick seiner Tausendmarkbilder schwelgt, nicht weil sie seinen Kunstsinn befriedigen, sondern weil sie seinen Fleischessinn reizen.

Das Volk ist überhaupt nicht so dumm, als man vielfach anzunehmen geneigt ist. Das christliche Volk ist so kunstverständig, als man es haben will, oder als man es macht. Und im allgemeinen darf man es wohl sagen, der Kunstsinn des Volkes entspreche ziemlich genau dem künstlerischen Charakter seiner Kirche. Ein Grund mehr, in die Kirche nur das Beste, nur wirklich Kunstwerthiges zuzulassen. Aber sehen wir auch darauf, daß die christliche Kunst immer mehr Eingang in's Haus, in's Familienleben und Volksleben finde. Hier ist ihr Segen ein großer, ihre Mission eine herrliche. Dort das Kruzifix an der Wand des Wohnzimmers, welche Bedeutung kommt ihm zu im Leben der christlichen Familie! Es bildet den Sammelpunkt für alle die unzähligen großen und kleinen Leiden einer Familie; der thränenschwere Blick der Mutter, der sorgenvolle Blick des Vaters trägt aus bedrängtem Herzen Leid und Wehe empor zu dem, der unendliche Leiden und Wehen erduldete, und derselbe Blick leitet Trost und Kraft vom Kreuz ins Herz zurück. Die Bilder des Heilandes, der Gottesmutter, der Heiligen lächeln die ersten Ahnungen von Gott, vom Himmel, von Tugend und Gnade in's Leben des Kindes hinein und stellen den ersten Verkehr her zwischen der Kinderseele und einer unsichtbaren Welt. Die Bilder der hl. Mutter mit dem Kinde — ich nehme die von Raphael nicht aus —, sie predigen Keuschheit, Sittsamkeit, Mutterliebe und Kindesliebe. Hier ist der hl. Joseph dargestellt, wie er Säge und Beil handhabt und seinen göttlichen Pflegesohn in die Zimmermannsarbeit einlernt, dort der Heiland, wie er blutüberströmt vor Pilatus steht; diese Bilder lehren den Armen und Nothleidenden Arbeitsamkeit, Zufriedenheit, Geduld und Ergebung. Ja wie viel Verklärung vermag die Kunst in's tägliche Leben, in's arme, öde, gehetzte Volksleben der Gegenwart hineinzustrahlen! Das Bildchen, das du in die Hand des Kindes legst, es ist nichts Gleichgültiges, es soll eine Bedeutung und einen Zweck haben. Das Kruzifix, das religiöse Bild, das du in eine arme Familie stiftest, es kann und soll eine wahre Gabe der geistlichen Barmherzigkeit sein, du stiftest damit Segen ins Haus und leitest einen Silberborn guter Gedanken in's gedankenlose Leben des Volkes. Aber beachte wohl, daß für das Volk wie für das Kind das Beste eben noch gut genug ist. Die heutigen Vervielfältigungskünste ermöglichen es, Kopien der besten Werke christlicher Kunst auch dem Volke zukommen zu lassen. Der Verein für Verbreitung religiöser Bilder in Düsseldorf hat eine reiche Auswahl ebenso schöner als wohlfeiler Bilder hergestellt; möchten dieselben doch endlich die in mehr als einer Hinsicht bedenklichen französischen Fabrikate verdrängen, die in so großer Menge auf unsern Markt gebracht werden.

Und nun, verehrte Herren und Damen, zum Schlusse Eine Bitte. Manches große Wort wird Ihre Erinnerung von hier forttragen, manchen hochherzigen Entschluß, manchen guten Vorsatz werden Sie in den Falten Ihres Herzens mitnehmen, — vergessen Sie auch nicht die Mahnung des Freiburger Münsterthurms, vergessen Sie

Digitized by Google

nicht die Pflege der christlichen Kunst, je nach Stand und Stellung, nach Können und Vermögen. Wenn wir in diesen Tagen zu dem herrlichen Thurme aufschauen, mit ehrfürchtigem Staunen seine Größe messen, mit Lust und Wonne seine Schönheit in Aug und Herz aufnehmen, dann wird er uns auf's Neue mahnen: „Vergesset nicht die Pflege der christlichen Kunst." Morgen Abend, wenn Flammen der Verklärung ihn umweben und gleichsam zum Himmel tragen werden, werden seine Flammen in unseren Herzen die Begeisterung für die christliche Kunst zu entzünden suchen. Und wenn wir nach all diesen schönen Tagen die gastliche Stadt verlassen, da wird der Münsterthurm das letzte Lebewohl uns in die Ferne winken, und sein Abschiedsgruß wird lauten: „Vergesset nicht all das Schöne und Große, das ihr hier gesehen und gehört; vergesset nicht die Pflege der christlichen Kunst!"

Todtenleuchten.

(Schluß.)

Von diesen Steinthürmchen abgesehen können wir mit Sicherheit aus unserem Lande nur noch Eine Todtenleuchte aufführen und zwar an der Kirche in Lichtel bei Creglingen. Sie ist, wie dies auch sonst einigemale vorkommt, in der Kirchenwand selbst angebracht, und zwar in der südöstlichen Ecke des Schiffes. Ziemlich hoch oben ist hier in die Wandecke eine kleine Nische vertieft, die in einem Spitzbögchen nach Süden und nach Osten sich öffnet; zwischen den beiden Oeffnungen ist ein kleines Eckpfeilerchen. Daß diese Nische ein Lichtgehäuse war, beweist noch die tiefe Schwärzung durch den Rauch. Ohne allen Zweifel haben wir es hier mit einem Armenseelenlicht zu thun, und zwar, nach dem Alter der noch frühgothischen, wenn nicht romanischen Kirche zu schließen, mit einem zum wenigsten aus dem 13. Jahrhundert stammenden. Doch ruft hier die Lage der Kirche und die Art der Anbringung dieses Lichtes die Vermuthung wach, es möchte mit dem religiösen Zweck sich ein humanitärer verbunden haben bei Stiftung dieses Lichtes.

Die Kirche liegt nämlich auf steilem, felsigen Bergvorsprung, der in das tiefe Rimbachthal ziemlich jäh abfällt. Das Licht der Kirche war von seinem hohen Standorte aus weithin sichtbar und konnte dem Wanderer zur Zeit der Nacht Führer zum Ziel, Orientirungsstern und Warner vor dem Abgrund sein. Wir wagen sogar die Vermuthung, daß der Name des Ortes mit diesem Licht in irgend einem causalen Zusammenhang steht, sei es, daß das Licht ihm den Namen gab, sei es, daß der Name zur Stiftung und Pflege des Lichtes Anlaß wurde.

Zweifelhaft ist mir, ob die Nische, die jetzt an der Todtenkapelle bei der Oberhovenkirche in Göppingen angebracht ist, auch zur Aufnahme eines Allerseelenlichtes bestimmt war; von der Kapelle steht nur noch das Chörchen, dessen Triumphbogen erneuert wurde; der viereckige Stein, in welchen die Nische eingehauen ist, wurde später an der Chorbogenwand eingesetzt und könnte ursprünglich an der Umfassungsmauer der Kirche seinen Platz gehabt haben. Die Nische zeigt wohl noch Klobenlöcher für ein Thürchen, aber keine Schwärzung durch Rauch, die freilich auch durch den Regen weggewaschen sein könnte. Noch sind eigenthümliche Vorrichtungen an der Außenwand des Chores in Rechberghausen, OA. Göppingen, und in Massenbachhausen, OA. Brackenheim, welche man versucht sein könnte, mit Todtenleuchten in Verbindung zu bringen. Im ersteren Ort befindet sich an der Nordwand des Chores ein in schiefer Linie am Chorfenster vorbeigeführter ca. 1½ m hoher steinerner Kamin, viereckig, mit kleiner Höhlung, die durch den Rauchabzug noch stark geschwärzt ist. Er verliert sich unten in der Wand, kann aber nach seiner Anlage nur zu einer, jetzt vermauerten, innen im Chor befindlichen Lichtnische gehört haben, diente also offenbar dem ewigen Licht, das in der Wand angebracht war, nicht einem Armenseelenlicht. In Massenbachhausen ist innen die Höhlung in der Wand noch zu sehen, mit welcher der äußere Kamin in Verbindung steht. Erwähnt mag noch werden das schöne Lichtgehäuse, welches in der Klosterkirche in Schönthal rechts neben dem Hochaltar steht; es ist aus Stein und im Renaissancestil gehalten;

Digitized by Google

ein schöner Pfeiler trägt die Laterne, die mit Rauchabzug versehen ist. Ob diese etwas mehr als mannshohe Lichtsäule ursprünglich für das ewige Licht bestimmt war oder vom Kirchhof in die Kirche versetzt wurde, weiß ich nicht anzugeben; jedenfalls könnte sie als Muster dienen. Ebenso befinden sich in Obermarchthal rechts und links vom Hochaltar Laternen auf steinernem Piedestal. Sollte je unser Auge weitere noch vorhandene Todtenleuchten übersehen haben, so wären wir für Mittheilungen darüber sehr dankbar.

Eben da wir diese Notizen abschließen, kommt uns zur Kenntniß, daß auf dem Kirchhof in Waldsee sich auch noch eine Todtenlaterne im Gebrauch befindet. Es steht daselbst eine von vier Säulen, die durch Rundbögen miteinander verbunden sind, gebildete, überwölbte quadratische Halle, zwischen den Säulen mit eisernem Gitter abgeschlossen; in der Halle steht ein großes Kruzifix mit Maria und Johannes, und vor dem Kruzifix hängt die mit einer Aufzugsvorrichtung versehene Laterne, die an diesem Orte zweifellos als Todtenleuchte anzusehen ist.

Eindrücke von den Münchener Ausstellungen.

I.

Man geht vielleicht zu weit, wenn man die Ausstellungen geradezu als moderne Krankheiten bezeichnet. Aber sicher ist, daß sie hohe symptomatische und meist pathologische Bedeutung haben. Nur Thoren oder völlig Verblendete können sich damit abgeben, denselben neue Kohlen und frische Weihrauchkörner für das Rauchfaß der hochmüthigen Selbstüberhebung und des nationalen Chauvinismus abzugewinnen; der Verständige wird durch ihren Anblick und ihr Studium auf Fehler und Schwächen, auf tiefe Krankheiten der modernen Kunst aufmerksam gemacht. Je größer die Zahl solcher verständiger Besucher ist, je offener sie ihre Ueberzeugung aussprechen, je energischer sie die praktischen Folgerungen ziehen, um so höher wird der wahre Werth der Ausstellung anzuschlagen sein; Selbsterforschung und Selbstbesserung soll ihr schönster Erfolg sein. Von diesem Gesichtspunkte aus bringen auch wir die Münchener Ausstellungen zu nachträglicher Besprechung, und wir ertheilen das Wort zunächst unserem Referenten über die internationale Gemäldeausstellung.

Die weitaus größte Zahl der ausgestellten Werke gehört selbstverständlich der Profanmalerei an, über welche in diesen Spalten nicht zu berichten ist. Sonst würde es verlockend sein, über neu zu Tage tretende Strömungen und Techniken zu referieren, namentlich über die viel ventilierte Freilichtmalerei. Es genügt zu sagen, daß manche Bilder dieser neuen Art gar keinen schlechten Eindruck machen, doch sind viele der plein-air-Maler sichtlich zu tief in die Kreide gekommen und selbst manche von den Begründern dieser Manier, wie Claus Meyer, haben bereits wieder retiriert. Manchmal hat das manichäische Streben nach Befreiung des Lichtes geradezu einen Topf voll Milch über das Tableau ausgeschüttet. Was die Themate betrifft, so ist die Historienmalerei sehr schwach vertreten. Es fehlt unsern deutschen Künstlern sicherlich an Kenntniß der vaterländischen Geschichte und an Sympathie für ihre großen Momente. Die Spanier sind auch heuer wieder durch mehrere Geschichtsbilder vertreten, aber diese Bilder pflegen immer sehr blutig zu sein. Der alte Hus kann dann immer noch nicht todt sein. Darum führt ihn Hellquist unter der Marke „Sancta Simplicitas“ wieder auf den Scheiterhaufen. An Reichthum der Erfindung und Schwung der Komposition steht des bekannten Matejkos „Jungfrau von Orleans“ obenan, wenn auch die Farbe besser sein könnte. Der große Rest der ausgestellten Bilder gehört dem Genre an. Hier kann man an manchem Bilde seine helle Freude haben. Als Maler der eigenen Schande stellt sich in Nuditäten der eine oder andere ideen-, glaubens- und sittenlose Kunstverderber an den Pranger. Am meisten ist im Porträt geleistet. Im Charakterkopf ist Lenbach der erste, aber in der Wiedergabe des ganzen Menschen wird er von Herkomer entschieden überflügelt. Weil Lenbach in der Ganzfigur, wie in Leo XIII. und anderen Porträten bedeutende Mängel aufweist, sollte man ihn doch nicht jetzt schon neben die größten Porträtisten, Raphael, Tizian, Rubens, van Dyk, Velasquez stellen. Der Gesammteindruck nach Besichtigung der Profanmalerei ist der, daß, den Thematen und Kompositionen nach zu urteilen, in den Reihen der Künstler eine furchtbare Ideenarmut herrschen müsse. Und das wenige, was noch an Gedanken da ist, wird verschlungen von einer nervös tastenden Technik. Wir sind ganz einverstanden mit einem dahin abgegebenen Urtheil, daß das Ganze in die Breite, aber nicht in die Höhe und Tiefe

Digitized by Google

gegangen sei. Ein wesentlicher Fortschritt seit der letzten Ausstellung 1883 ist einfach nicht vorhanden.

Doch nun zur religiösen Kunst. Die Ausstellung barg einige recht gute, aus christlichem Geiste herausgewachsene Werke. So Nr. 1367, Grablegung Christi von Keller in Stuttgart; Nr. 2229 a, ebenfalls eine Grablegung von Stetka in Budapest; Nr. 1437 c, Kreuzabnahme von Krämer in Wien; Nr. 1846 a, Madonna von Pirchan in Brünn. Die beiden Grablegungen sind im Sinn der besten Italiener komponirt und ausgeführt. Die von Stetka erinnert durch ihr kräftiges Kolorit an den trefflichen Feuerbach. Auf Krämers Kreuzabnahme ist Maria eine tief empfundene Gestalt. Die Madonna aus Brünn klingt nach Geist, Zeichnung und Farbe ganz an die Overbeck'sche Richtung an. Hierher gehört auch Nr. 1037, Christus und die weinenden Frauen, von unserem rühmlich bekannten Landsmann Fugel in Stuttgart. Die Komposition ist gut erfunden und reich; ob nicht zu reich? Denn es ist die achte und die vierte Kreuzwegstation zusammenkomponirt. Links sind die klagenden Frauen, rechts die betrübte Mutter und Johannes. Wem soll man sich zuwenden, Christus mit dem Kreuze in der Mitte, oder den vom Künstler entschieden bevorzugten Frauen, oder der rechten, technisch vernachlässigten, gar nicht hergehörigen Gruppe, wie auch noch anderes mehr der Staffage zu lieb da sein dürfte als aus künstlerischer Nothwendigkeit.[1]) Das etwas seltsame flockige Kolorit könnte aus dem Bestreben, der neuesten Technik nahe zu kommen, entsprungen sein, welches Bestreben auch aus Krämers schon genanntem Werk und aus einer nicht übel gedachten Madonna von Dürr mit drei prächtigen Engeln hervorzutreten scheint. Immerhin ist unseres vaterländischen Künstlers Bild eine beachtenswerthe Leistung. Wir reihen hier noch an Nr. 1854, Tröstender Christus von Plockhorst in Berlin, freilich etwas zu weich; ferner Nr. 1626, das Rosenwunder der hl. Elisabeth von Max Ehrler in München. Aus der Plastik erwähnen wir Nr. 2929, Christus am Kreuz von Monteverde in Rom; der Heiland auch hier zu weich behandelt und unnatürlich zusammengesunken.

Doch der viel größere Theil der ausgestellten Werke trug den Stempel der modernen akademischen Kunstrichtung, eines schrankenlosen Subjektivismus. Dem Reiz der Neuheit in Inhalt und Form, Komposition und Technik wird jede kirchliche, religiöse und künstlerische Tradition geopfert. Man will neu und geistreich sein in der Auffassung eines christlichen Gedankens, eines heiligen Ereignisses. Aber da der Glaube und der religiöse Sinn fehlt, so wird man verschroben, unwahr, frivol. Und die fieberhafte, gegen den Gegenstand gar nicht abgewogene Malweise deckt die Verirrung der Gedanken nur um so erschreckender auf.

So wird der wunderthätige Christus zum Magnetiseur, wie Nr. 2513, Christus consolator von E. Zimmermann in München zeigt. Dieser Vorgang steht nicht in dem Evangelium. Warum denn nicht etwas Bestimmtes darstellen? Bei anderen wird der lehrende Christus behandelt wie ein gewöhnlicher orientalischer Religionsstifter. In Nr. 1380 hat Kirchbach in München die Tempelreinigung dargestellt. Das könnte aber ebenso gut Mohammed sein, der, da Christus ganz verschwindet, erst nicht um seiner selbst, sondern um der einen oder anderen „Jüdin" und ihrer klingenden Münzen willen gemalt wäre. Block hätte sodann auf Nr. 662 keinen gemeineren Orientalen und keine schamlosere Orientalin neben einander stellen können. Und das soll Jesus am Jakobsbrunnen sein! Nr. 815 von Cornicelius in Hanau ist eine Versuchung Christi. Aber der Herr macht ein so zweifelvolles Gesicht, daß offenbar Satan sein Ziel erreichen wird. Manches religiöse Bild verdankt rein dem technischen Zweck sein Entstehen. So Piglheins Grablegung, welche für die neue Pinakothek angekauft ist und auf welcher eine ungeheure, ganz in Blau getauchte Felslandschaft die Begrabenden auch zu todt drückt. Und Nr. 1891, Jesus und die Jünger in Emaus, ist doch wohl nur um des Nachtlichts willen gemalt.

Einen noch höheren Grad zeigt der Subjektivismus in den Madonnenbildern. Der bekannte Gabriel Max, welcher auch die in der Neuen Pinakothek befindliche Katharina Emmerich gemalt hat, steht mit einem solchen in der ersten Linie. Das ist ein geheimnisvolles Frauenbild mit einem lieben Knaben auf dem Schoße. Die Technik, welche in dieses „Bild im Bilde" zwei brennende, mit Schleifen umwundene Votivkerzen hineingemalt hat, so daß man die Flamme flackern und das Wachs herunterträufeln zu sehen glaubt, ist eine staunenswerthe. Aber die Madonna ist schließlich nichts mehr, als das in Farben übergetragene und um ein paar Grad höher in das Nervöse und Spiritistische hineingestimmte „Ewig-Weibliche"

[1]) Das Antlitz des Herrn ist nicht zu loben: es wirkt fast abschreckend; Majestät und geistige Größe ist vollständig vom Schmerz verschlungen. A. d. R.

Digitized by Google

des großen Heiden Göthe. Die Mutter der schönen Liebe im Sinne unserer hl. Kirche gehört dem Reiche höherer Ideale an. Das Gegenstück zum träumerischen Deutschen finden wir unter den Franzosen. Es ist Nr. 838 von Dagnan-Bouveret in Paris. Da sitzt eine Frau in einer Werkstätte bei Hobel und Säge und hält ein Kind zur Hälfte unter dem Mantel verborgen. Dieser Knabe nun soll der Sohn Gottes sein. Darum gehen von dem verhüllten Haupte des Kindes durch die Umhüllung nach allen Seiten hin schmutzig gelbe Lichtstrahlen aus. Jetzt kann wohl jeder wissen, daß das eine Mutter Gottes sein soll; doch das Bild müßte sich auf einem Altar komisch ausnehmen.

Auf die Spitze wird diese Verirrung der religiösen Malerei durch einen früheren sächsischen Offizier, Uhde, getrieben. War er noch 1883 mit milchig weißen Trommlern auf giftig grünem Felde vertreten, so hat ihm damals niemand sein Freilicht und Militär mißgönnt. Aber der Mann vergreift sich jetzt an religiösen Gegenständen. Da ist eine Bergpredigt. Nun so ungefähr sieht Prediger und Publikum aus, wenn man unverhofft auf einem Spaziergange an einem Sonntagnachmittag auf ein Methodistenkonventikel stößt. Doch ist dies Bild noch unschuldig im Vergleich mit einem Abendmahl desselben Pinsels. Da sitzen um eine noch ziemlich biedermännisch aussehende Gestalt eine Anzahl Zuchthäusler herum. Dem Mann ist in solcher Gesellschaft auch nicht wohl, und um seine paar Pfennige vor dem Hauptgauner zu sichern, fragt er: wer von euch hat den Kelch gestohlen? In einer sogenannten hl. Nacht erreicht dieser Maler der Sektirer und Kommunisten den tiefsten Abgrund der Trivialität. Wird die Sozialdemokratie einmal Lust nach religiösen Bildern verspüren, dann mag Uhde Abnehmer finden.

Noch manches Bild könnte genannt werden. Das Bisherige wird genügen. Nur einer Erscheinung sei noch erwähnt, nämlich, man verzeihe den Ausdruck, des religiösen Genre. Wie manche Erscheinungen und Institute des katholischen Lebens Gegenstand der Unterhaltung im Salon und sogenannter feiner Gesellschaft sind, so bemüht sich die Malerei eines ähnlichen. Manches geht noch an, wie Kranke pflegende Barmherzige Schwestern, der das Viatikum bringende Pfarrer. Aber dann geht es abwärts zu der Schilderung, wie junge Mädchen mit Braten und Wein für das Kloster gewonnen werden, wie unglückliche Nonnen nach Freiheit ins Blaue hinausschmachten, wie Mönche zechen; und noch Dümmeres wird gemalt.

Dr. Sägmüller.

Wir haben dem nur wenige allgemeine Bemerkungen beizufügen. Nach allem, was wir gehört und gelesen, sind wir mit sehr wenigen Erwartungen in die Ausstellung eingetreten; wir haben sie verlassen mit einem unüberwindlichen Gefühl des Ekels und der Nichtbefriedigung. Die ungefähr zwölf schönen Profanbilder, die vortrefflichen englischen Porträts, die fünf oder sechs ordentlichen religiösen Darstellungen, die paar gut gemalten Landschaften können nicht aufkommen gegen die gewaltige Ueberzahl von impressionistischen Schmierbildern, welche lästig sich von allen Seiten herandrängen, um uns mit dem Ekelhaften und Häßlichen in der Wirklichkeit vertraut zu machen, von geistlosen Naturauffassungen, von unsäglich blöden, witz- und sinnlosen Genrebildern und endlich von tendenziösen Leistungen, die mit bisher nicht dagewesener Frivolität das Heilige im Koth umherziehen.

Da erscheint es denn doch als Pflicht, offen und laut Anklage zu erheben — nicht gegen die Künstler, welche ausstellen, sondern gegen die Ausstellungskommission, welche über Zulassung und Nichtzulassung der Bilder entscheidet. Sie hat sich selber gerichtet, hat der Münchener Kunst vor allem den schwersten Schaden zugefügt und hat dem großen allgemeinen Interesse der Kunst tiefe Wunden geschlagen. Diese Anklagen wollen wir als gerechtfertigt erweisen.

Es wird doch wohl als Axiom gelten können, daß eine solche Ausstellungskommission die Pflicht habe, alles Schlechte und Mittelmäßige, alles, was weder dem Grundgedanken, noch der Komposition, noch der Technik und Ausführung nach auch nur den mäßigsten Anforderungen entspricht, mit Strenge und Konsequenz auszuschließen und fernzuhalten. Daß die Kommission diese Pflicht nicht erfüllt hat, wird kein Besucher der Ausstellung im Ernst bestreiten. Es gereicht wahrlich einer Kunstausstellung wenig zur Ehre, wenn jeder Einsichtige vor einer großen Zahl von Bildern vergeblich sich fragt, aus welchem Grunde sie Aufnahme gefunden habe, oder wie ihre Aufnahme etwa noch entschuldigt und erklärt werden könnte. Die Glaspalast-Ausstellung wäre durch Entfernung aller der Bilder, bei welchen dies in der That zutrifft, um wenigstens 40 Säle kleiner geworden, — zu ihrem höchsten Vortheil. Was konnte die Kommission auf den Gedanken bringen, gerade 85 Säle zu füllen und zu diesem Behuf eine Menge von Bildern aufzunehmen, die mit Kunst überhaupt nichts mehr zu thun haben? Man könnte denken, eine gewisse Schadenfreude und ein Bestreben, sich selbst im möglichst guten Licht zu zeigen,

Digitized by Google

habe vielleicht geraten, bei Aufnahme von Werken anderer Nationalitäten nicht allzu streng und exklusiv zu sein; aber gerade die Münchener Kunst stellt einen großen Prozentsatz zu der partie honteuse der Ausstellung. Demut war sicher auch nicht leitendes Prinzip, auch nicht die Absicht, einen Einblick in die Schwächen heutiger Kunst zu erstellen. Also muß man zur Annahme sich verstatten, daß eine dummstolze Großthuerei die Zahl von 85 Sälen fixirt und diese Säle auf solche Weise gefüllt hat; man spekulirte dabei offenbar auf die geringe Zahl verständiger Besucher und gab sich zufrieden mit dem staunenden Lob der Menge, welcher die elementare Macht so vieler und so großer bemalter Leinwandstücke imponiren würde.

Vernünftige und gesunde Grundsätze bei der Auswahl hätten auch aus der kleinen Zahl religiöser Bilder, mit welchen wir ex officio uns zu befassen haben, noch manche Nummer streichen müssen. Wir rechnen es nicht allzuhoch an, daß die auch von unserem Berichterstatter gezeichnete „Tempelreinigung" von Kirchbach angenommen und unter diesem Titel angenommen wurde; eine denkende Kommission hätte wohl dem Maler vorgeschrieben, das Bild „Marktscene" zu betiteln und hätte den gewaltigen lapsus bemerkt, der darin liegt, daß in den Tempel ein förmlicher Wochenmarkt mit Eiern, Trauben, Aepfeln, Fischen ꝛc. verlegt wird; es fehlte nur noch, daß ein Schweinemetzger seine Waaren feilböte. Aber übelnehmen muß man die Aufnahme des Bildes von E. Rau „Am Scheideweg". Hier sieht man in einer Bahnhofrestauration ein junges auf der Hochzeitreise begriffenes Ehepaar am Tische sitzen — was Talent und Geist anlangt, ist ihm nicht gerade geschmeichelt; ihm gegenüber sitzen zwei barmherzige Schwestern, welche ein Landmädchen zwischen sich haben; dieses schaut mit bedenklichem Blick auf die Glückseligkeit des Ehepaares und wird durch dieselbe augenscheinlich erschüttert in seinem Entschluß, ins Kloster zu gehen; aber eine der barmherzigen Schwestern kommt ihrem schwankenden Willen zu Hilfe — mit der Weinflasche. Die fleißige Ausführung, eine Tugend, welche nicht allzuviele Bilder der Ausstellung zeigen, verlieh ja diesem Bilde ein gewisses Recht auf Aufnahme, aber eine nobel denkende Kommission hätte erkennen müssen, daß dieses Recht vom Meister tausendmal verwirkt worden durch den infamen Grundgedanken, durch die Niederträchtigkeit, mit der hier ein Stand verleumdet wird, welchen selbst die verworfensten Subjekte achten müssen, welchen die wildeste Kulturkampfgesetzgebung verschont hat.

Indem die Kommission aber Uhde's schauerliche Leistungen aufgenommen, hat sie sich mitschuldig gemacht an diesen Skandalen der Gemäldeausstellung, vor welchen wir selbst sehr weltliche und leichtfertige Gesichter erröthen und Zeichen der Mißbilligung geben sahen. Uhde wendet die Impressionistenkunst, das Häßliche und Gemeine im Menschenleben durch die Kunst zu fixiren, auf das Religiöse an. Er mischt nicht in religiöse Darstellungen sinnliche und fleischliche Reize — das haben vor ihm viele gethan; er naturalisirt nicht das Uebernatürliche — das sind wir von Akademiemalern allmählig gewöhnt; er mißbraucht nicht religiöse Vorwürfe, um technische Virtuositäten zur Schau zu stellen; wir sind bereits so weit, daß das uns kaum mehr als Schuld erscheint. Uhde macht auch das Heilige nicht lächerlich; in seinen Bildern ist kein Anflug von Witz oder Scherz, nichts, was zum Lachen reizt. Seine Schuld ist größer. Er macht das Heilige und Heiligste — und zwar mit vollem Bewußtsein, wissentlich und geflissentlich — gemein, wiedrig, ekelhaft und verächtlich, indem er Schufte und Gauner, Landstreicher und Dirnen den heiligen Gestalten des Evangeliums unterschiebt. Die christliche Kunst soll durch die Mittel der Schönheit für den Glauben missioniren; hier missionirt die Kunst, wenn man von solcher noch reden kann, durch die Mittel der Häßlichkeit und Abscheulichkeit für den Unglauben. Unter dem Titel religiöser Gemälde konnten diese Bilder nicht Aufnahme finden; für so urteilslos und für so schlecht halten wir doch die Kommission nicht. Aber unter welchem Titel kamen sie denn herein? Sollte Meisterschaft der Technik, virtuose Farbengebung etwa sie in dem Grad empfohlen haben, daß der Kommission durch diese Vorzüge das religiös Bedenkliche weit aufgewogen erscheinen konnte? Zugestandenermaßen sind die Uhdeschen Bilder nach der Technik so schlecht als nach dem geistigen Inhalt: die Zeichnung elend und schülerhaft, die Ausführung leichtsinnig und sträflich flüchtig, das Colorit unsäglich schmierig und unsauber. Virtuos ist an diesen Bildern nur die Fertigkeit, das Heilige, mit dem sich bei jedem, nicht bloß gläubigen, sondern anständigen Menschen in nothwendiger Ideenassociation die Vorstellung des Schönen verbindet, in Formen zu kleiden, deren gemeine Häßlichkeit verblüffend wirkt. Diese Virtuosität ist Uhde's Erfindung und ist seine große Schuld, welche aber die Kommission redlich mit ihm teilt.

Um mit der letzteren vollends ganz abzurechnen, sei noch die Art und Weise der

Digitized by Google

Prämiirung, die doch wohl auch von ihr vorgenommen wurde, erwähnt. Hierin sind die Rathschlüsse der Kommission für den Sachverständigen so unerforschliche, daß es mitunter rein unmöglich war, den unten am Bild angebrachten Schild mit der Marke: I. Medaille, II. Medaille mit dem Bild zusammenzureimen. Der Sarkasmus hat sich bald dieser Sache bemächtigt, und man pflegte in München zu sagen: dieses Bild wäre auch schlecht genug gewesen für die erste Medaille; jenes hat entschieden viel Treffliches an sich, obwohl es die zweite Medaille bekommen hat. Unglaubliche Kleckfereien wurden der Prämie theilhaftig, recht tüchtige Arbeiten gingen leer aus. Hätte man nur wenigstens diese Preisurteile nicht angeschrieben, dann wäre das Kunsturteil und das Kunstgewissen nicht in solchem Maße irregeführt worden.

Können unter solchen Umständen andere als trübe und traurige Vorstellungen dem Freunde der Kunst als Reminiscenzen an diese Ausstellung bleiben? Möchte seiner sich nicht die Verzweiflung bemächtigen, die alle Hoffnung aufgiebt, daß jemals die Bahn unserer Kunstübung wieder auf eine Anhöhe führe? Der Freund der christlichen und religiösen Kunst wird allerdings bei Zeiten sich daran erinnern, daß denn doch über diesen speziellen Kunstzweig von den wenigen religiösen Gemälden der Münchener Ausstellung aus ein Gesammturtheil nicht gefällt werden dürfe, daß gerade unsere besten Meister kirchlicher Malerei auf der Ausstellung nicht vertreten sind. Daß sie fernblieben, ist ihnen wahrlich nicht zu verargen; aber der Gedanke legt sich nahe, ob es nicht möglich und rathsam wäre, fürder bei internationalen Ausstellungen eine tüchtige Separatausstellung religiöser Werke an demselben Orte zu veranstalten, damit die christliche Kunst einerseits nicht genöthigt sei, sich in so unsaubere Gesellschaft zu begeben, andererseits doch auch nicht durch ihr Fernbleiben der irreligiösen Kunst Wort und Platz ganz überlasse. Was die Jünger anlangt, welche sich der religiösen Malerei zuwenden, so könnten sie, sofern sie nicht schon ganz in diese modernsten Ideenkreise verstrickt sind, lernen, vor welchen Vorbildern sie sich in Acht zu nehmen haben. Sie sollen auf den Akademien die Technik lernen, weiter aber sich nicht beeinflussen lassen; sie sollten in den Akademiestädten Vereinigungen unter sich gründen, unter Leitung eines erfahrenen Mannes, fest sich zusammenschließen und begeistern für die wahre, die heilige Kunst, nach Absolvirung des akademischen Studiums aber zu einem tüchtigen Meister, dessen religiöser Sinn außer Zweifel steht, in die Schule gehen und hier, nachdem sie malen gelernt, auch christlich malen lernen.

Doch auch der Freund der Kunst überhaupt soll trotz der traurigen Resultate der jüngsten Ausstellung nicht verzweifeln. Als ich schweren Herzens und trüben Sinnes den Glaspalast verließ, da nahte sich mir die Hoffnung und sprach: „was dir als Tiefpunkt des Elends und der Erniedrigung erscheint, ist der Anfangspunkt einer neuen Entwickelung; soweit mußte es kommen, so tief die Kunst sinken, so klar vor aller Augen dargethan werden, daß sie, die Tochter des Himmels und „Gottes Enkelin", im unsaubern Schlamm sich zu wälzen, im Koth der Kloaken zu wühlen anfängt, sobald sie losgerissen wird vom festen Grunde ihres wahren Lebens; nur diese Erkenntniß konnte die Mutter neuen Lebens werden und sie wird es sicher." In der That, da die Kunst tiefer fast nicht mehr sinken kann, so wird nach einem naturnothwendigem Gesetze in nicht zu ferner Zeit eine neue Bewegung und Entwickelung anheben, die aufwärts führt. Die Impressionisten sind nach dieser Seite wahre Wohlthäter zu nennen. Indem sie darauf verzichten, das Schöne darzustellen und das Häßliche auf den Schild der Kunst erheben, haben sie ein Selbstgeständniß abgelegt, das wie jedes Selbstgeständnis von guten Folgen sein wird. Die jetzige Kunst gleicht auffallend dem bedauernswerthen Hirtenmädchen, das auf einem der traurigsten Bilder der Sammlung der Impressionist Pearce zur Darstellung bringt. Auf schmutzig grasgrüner Fläche, die aussieht, als hätte man auf einigen Metern Leinwand eine Masse Raupen zerdrückt, steht die Arme da, schmutzig, zerlumpt und zerrissen, mit geistesblödem Gesicht, vom Gefühl und Bewußtsein der eigenen Häßlichkeit so consternirt und innerlichst vernichtet, daß sie sich auf den Stab stützen muß, um nicht umzusinken. Das ist die moderne Kunst. So haben sie die edle Jungfrau herabgewürdigt, zuerst ihr ihr Ehrengewand vom Leib gerissen, dann sie mit schmutzigen Lumpen und Fetzen bekleidet, ihr mit Unrath das Gesicht beschmiert und ihr befohlen, Thiere und Schweine zu hüten. Aber die Zeit wird kommen, wo auch diese verlorene Tochter ihres Adels und ihrer Würde sich wieder erinnern wird; schon hat sie angefangen, über ihre traurige Lage nachzudenken, ihre Häßlichkeit schmerzlich zu empfinden; wenn ihre Selbsterkenntniß einmal bis zum Willen wird durchgedrungen sein, dann wird sie zornig das entstellte und gebeugte Haupt erheben, sie wird den Stab der Niedrigkeit, den man ihr in die Hand gegeben, gebrauchen,

Digitized by Google

um ihre schlechten und gewissenlosen Pfleger davonzujagen und sie wird sich wieder nach jener Seite wenden, wo man noch Sinn und Achtung für ihre Herkunft, ihren Werth und ihre Rechte hat! —

Der Bildhauer Jakob Ruß von Ravensburg.

Von Pfarrer Karl Anton Busl in Bavendorf.

(Fortsetzung statt Schluß.)

Der Rathhaussaal in Ueberlingen,[1]) nahezu ein Quadrat von mäßiger Ausdehnung (rund 10½ m l., 8 m br., 3½ m h.), vollständig mit Holzdielen getäfert, ist in reicher architektonischer Gliederung spätgothischen Stiles, im Detail vielfach an den Hochaltar in Chur erinnernd, in 41 Felder geteilt. Die leicht gewölbte, gleichfalls hölzerne Decke hat 22 an den Enden mit Schnitzwerk verzierte Balkendurchzüge. An der Füllung des mittleren heben sich auf blauen Grund besonders edel stilisierte Pflanzenornamente ab. Die längs der Wände laufenden, geschweiften und sich nach oben durchschneidenden und dadurch Scheitelwinkel bildenden Spitzbogen schließen nach unten je in der Mitte eines Feldes mit Konsolen ab, welche als Figuren gebildet sind, die das nämliche Wappen halten, wie die vorhergehende oder nachfolgende, je an der Einrahmung der Felder stehende Statuette. Zu diesen Konsolenfigürchen hat der Meister, teilweise auch die Thierwelt verwendend, seiner köstlichen, sprudelnden Laune ähnlich, jedoch nie verletzend, den Lauf gelassen, wie die Künstler damaliger Zeit sie sich häufig z. B. an den Chorstühlen, an den Randleisten mit Miniaturmalereien gezierter Bücher u. s. w. verstatteten.

Durch die bedeutendere Größe der Figuren, wie durch die bei ihnen allein angewandte Fassung in Gold und Farben stechen drei Gruppen hervor. Je im neunten Feld der Ost- und der Westwand thront Christus auf den Wolken als Weltrichter, zur Seite etwas unter ihm auf Konsolen und unter Baldachinen erscheinen in traditioneller Weise als Fürbitter Maria und Johannes der Täufer. Diese Gruppe schließt östlich ein kleiner Engel, westlich ein kleines Männchen als Halter eines Schildes ab, worauf in goldenem Feld ein Kreuz mit Dornenkrone, Geißel und Nägeln. Die dritte Gruppe krönt den Haupteingang. Gleichfalls auf Konsolen und unter Baldachinen flankieren heraldisch rechts die Statue des hl. Bischofs Nikolaus, Patrons des Münsters und der Stadt, heraldisch links die des hl. Erzengels Michael zwei von je einem goldgekrönten Löwen gehaltene, goldene Wappenschilde, im linken ein schwarzer einfacher, im rechten ein schwarzer einfacher, goldgekrönter Adler (ersterer das ältere Wappen der Stadt) — diesem Adler fügte in der Folge Karl V. laut im Rathhaussaal aufgehängtem Wappenbrief vom 3. Februar 1528 „sonderbar wegen bezeigter Standhaftigkeit im alten christkatholischen Glauben, auch wegen Einlassung und Aufnahme des (1527 aus Konstanz geflüchteten) Domkapitels", einen goldenen Herzschild bei, darin ein aufrechter, rother, goldgekrönter Löwe; Helmkleinod: ein rother, hervorbrechender, goldgekrönter Löwe, in der aufgeworfenen rechten Pranke ein bloßes Schwert haltend —; über beiden Schilden ragt ein dritter, größerer, der des deutschen Kaiserreiches mit schwarzem Doppeladler, auf dessen Brust ein längsgeteilter Herzschild, rechts mit dem österreichischen, links mit dem burgundischen Wappen; über dem Schild prangt die Kaiserkrone. Dem Haupteingang gegenüber, an der Fensterseite, nehmen auf den Kapitälen der zwei die Decke stützenden Säulen unter Baldachinen je eine gekrönte Statuette mit Scepter und Reichsapfel den Ehrenplatz ein. Ich erkläre diese bis jetzt nicht näher bestimmten Statuetten als die Figuren der zwei Kaiser Friedrichs III. und Maximilians I., unter deren Regierung die Ruß'schen Schnitzwerke gefertigt wurden. Ersterer starb im August 1493, sein berühmterer Sohn Maximilian folgte ihm auf den Thron, nachdem er schon zuvor durch seine Ehe mit Maria, Tochter Karls des Kühnen, Burgund erworben hatte; hierdurch erklärt sich auch das burgundische Wappen im Herzschild des Reichsadlers gegenüber den Kaiserstatuetten oberhalb des Einganges. An den Wänden stehen auf Kapitälkonsolen unter reichen Baldachinen weitere neununddreißig je 40 cm hohe Statuetten: drei geistliche und vier weltliche Kurfürsten, je vier Mark-, Land-, Burg- und „einfältige" Grafen, je vier semperfreie Schenken, Ritter, Städte und Bauern. Die Ideen der großartigen Komposition sind unverkennbar die Darstellung sämmtlicher Stände des heiligen römischen Reiches deutscher Nation, der durch zweimalige Darstellung des jüngsten Gerichtes eingeschärfte Gedanke, daß diese alle ohne Ansehen der Person dereinst gerichtet werden und die Mahnung an diejenigen, welche in diesem Saale als Kläger, Zeugen, Richter oder Räthe erscheinen, des Richters der Lebendigen und Todten, der

[1]) Näher beschrieben von L. Allgeier: Das Holzschnitzwerk im Rathhaussaale zu Ueberlingen. Ueberlingen. A. Schoy. 1886.

Digitized by Google

sich ihren Augen rechts und links unausweichlich warnend vor Augen stellte, und der Pflichten der Wahrhaftigkeit und Gerechtigkeit eingedenk zu sein.

So predigte das fromme Mittelalter die Gerechtigkeit, nicht durch eine allegorische Figur „der Justitia". Herr Allgeier hat nämlich[1]) die oben von mir als Figur des hl. Michael erklärte Statuette über dem Eingang als Statue „der Gerechtigkeit" deuten zu dürfen geglaubt. Die merkwürdige Stelle lautet: „Von der Weise, wie der Künstler seinen Gegenstand . . . . aus geistig vornehmer Höhe und neuer selbständiger Art auffaßt, zeugt die Darstellung der Statue der Gerechtigkeit. Während das ganze Mittelalter die Göttin der Justiz als Jungfrau mit der Binde um die Augen darstellt, Schwert und Waage in den Händen, und in noch früheren Zeiten die Gerechtigkeit sogar in einer ohne Kopf versinnbildlichten weiblichen Gestalt erscheint, stellt unser Künstler dieselbe zwar auch mit den Attributen von Schwert und Waage dar, aber ohne Binde um die Augen. Wir überlassen es dem Leser, zu entscheiden, welches die Beweggründe gewesen sein könnten, die unseren Meister bestimmten, von der durch Herkommen sanktionierten Darstellung dieser allegorischen Gestalt so auffällig sich zu entfernen. Es mag Blindheit ihm nicht gerade als nothwendige und wünschenswerthe Eigenschaft des richterlichen Amtes erschienen sein, also, daß er vorzog, Frau Justitia sich als scharfäugige Verfolgerin jedweden Unrechts und Trugs vorzustellen". (!)

Schon ohne weitere Untersuchung dürfte man von vornherein vermuthen, daß nach mittelalterlichem Brauch das Gegenstück zu St. Nikolaus wiederum eine Heiligenfigur, nicht eine „Justitia" sein müsse. Daß sie in vorliegendem Fall als ein hl. Michael anzusprechen sei, läßt sich erweisen. Das Fehlen der Flügel, das lange, von einem goldenen Reif zusammengehaltene Haar, das jugendlich zarte Gesicht, die bis zu den Füßen herabwallende Gewandung, die Embleme des Schwertes und der Waage mögen Herrn Allgeier zu seiner irrigen Auffassung verleitet haben.

(Schluß folgt.)

Nebenaltar im Renaissancestil.

So übergroß die Zahl der Zopfaltäre aus dem vorigen Jahrhundert, so klein ist in Schwaben und, will uns scheinen, in ganz Deutschland die Zahl der Altäre des Renaissancestils. Der Grund liegt einmal darin, daß im 16. und 17. Jahrhundert für die Kunst überhaupt eine traurig lange Pause eingetreten war, daher auch wenige Altarwerke erstellt wurden; sodann hat jedenfalls der Zopfstil mit manchen Werken dieser Art aufgeräumt, weil sie ihm viel zu nüchtern, gesetzmäßig und einfach erschienen; endlich mag auch der sonst so heilsamen Kunstbewegung in unserem Jahrhundert mancher Renaissancealtar zum Opfer gefallen sein.

Begreiflicherweise wendet sich daher der Blick mit doppeltem Interesse den wenigen erhaltenen Werken dieser Gattung zu. Unsere Beilage bildet den schönsten Nebenaltar deutscher Spätrenaissance in unserm Lande ab. Er stammt aus dem Jahr 1615 und steht in der Gottesackerkapelle in Ehingen a. D. Doch ist sein gegenwärtiger Standort nicht der Platz, für den er ursprünglich gefertigt wurde; mußte doch, um ersterem ihn anzubequemen, rechts die Schlußverzierung abgeschlagen werden. Es sind zwei Möglichkeiten denkbar, entweder befand er sich ursprünglich in der Stadtpfarrkirche, die noch einige hübsche Nebenaltäre des Barockstils hat, doch keinen vom Stile des unsrigen; oder er wurde vielleicht aus dem Kloster Zwiefalten in die von diesem Kloster 1712—19 erbaute Konvittskirche verbracht und aus letzterer bei deren Profanirung in die Gottesackerkapelle transferirt. Nähere Nachforschungen über den auf der Predella genannten Stifter Späth von Schültzburg könnten wohl darüber Klarheit vermitteln, ob dieser Stifter zu Ehingen oder zu Zwiefalten in Beziehung steht. Beachtenswerth ist, daß diesem Altar gegenüber eine Nachbildung desselben vom Jahr 1706 steht, welche Bau und Formen des alten so korrekt kopirt, als es dem Zopfstil überhaupt möglich ist; ein Beweis wenigstens dafür, daß der Altar selbst dem 18. Jahrhundert noch einigermaßen imponirte.

Die Motive der Ornamentik sind nicht alle rein und gut; der Schneckenreichtum ist doch fast ein zu großer, die Cartouchen ziemlich nüchtern und grob, die nackten Putten oben nicht zu loben; alles das könnte und müßte bei etwaiger Nachahmnng durch Besseres ersetzt werden.

Sehr zu loben und nachahmenswerth dagegen ist die gute Konstruktion, der feste und elegante Aufbau, die vortreffliche Vermittlung und Verbindung der Teile und Glieder. Möge man an diesem Beispiel lernen, daß der Renaissancestil keineswegs ein Willkür- und Gesetzlosigkeits-Stil ist und nicht in der Ornamentik sein Wesen hat; auch hier ist Konstruktion das Erste, das Mark und Wesen.

Zum Schlusse sei zur Ehre der Stiftungsbehörde in Ehingen noch angefügt, daß dieselbe den Beschluß gefaßt hat, das ziemlich beschädigte Altarwerk gründlich restauriren und aus der etwas feuchten Gottesackerkapelle in die Stadtpfarrkirche versetzen zu lassen.

Hiezu eine Beilage: Renaissance-Altar.

[1]) A. a. O. S. 30.

Stuttgart, Buchdruckerei der Akt.-Ges. „Deutsches Volksblatt".

Digitized by Google

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Professor Dr. Keppler in Tübingen.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins, für denselben: der Vorstand Professor Dr. Keppler.

Nr. 12. Erscheint monatlich einmal. Halbjährl. für M. 2. 05 durch die württemb. (M. 1. 90 im Stuttg. Bestellbezirk), M. 2. 20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, fl. 1. 27 in Oesterreich, Frcs. 3. 40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie gegen Einsendung des Betrags direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblatts" in Stuttgart, Urbansstraße 94, zum Preise von M. 2. 05 halbjährlich. 1888.

Deutschlands Riesenthürme.

Von Stadtpfr. Eug. Keppler in Freudenstadt.

(Fortsetzung.)

„So strebt hier alles nach Zuspitzung und Vergeistigung. Die Höhe hat die Breite., das Ideelle die Naturgrundlage wenigstens scheinbar überwunden; alles drängt dahin, die alleinige Macht des Geistes zu offenbaren." (Bayer, Aesthetik, 2. Bd. S. 80. Zum Schlußsatz des vorigen Art. ist anzumerken: Kugler, K. G. 2. Bd. S. 301.) — „Der Körper selbst scheint Geist geworden zu sein, frei von dem Gesetze und der Last der Erde ein höheres Leben zu leben als das irdische, beseligt oder wenigstens beseelt durch den Geist des Meisters, der ihn aus einem ungefügen Erdenkloß zu einem geflügelten Boten eines geistigen Lebens umgeschaffen. Wenn aber der Stein Flügel sich nimmt und von der Erde zur Höhe sich schwingt, wenn er die schwere Last der Erdhaftigkeit von sich abschüttelt und wie ein leicht beschwingter Elfe in luftige Höhen sich hebt: wie sollte des Menschen Gedanke bei einem solchen Anblick schwerfällig und plump an die Erde gebannt bleiben können?" (Deutinger „Bilder" 3. Bd. S. 150 f.) Damit sind wir bei dem innern Wesen, bei der höheren Bedeutung dieser Bauwerke angelangt. Sie sind geistige Gebilde, verkörperte Ideen. Der Geist, welcher diese kühnsten und durchsichtigsten Formen erdacht und in's Werk gesetzt, welcher durch das zarte in die spitzen Fensterbogen gezeichnete Maßwerk uns anblickt und noch in den kreuzförmig geöffneten Schlußblumen seine Schwingen dem Himmel entgegenbreitet: es ist der christliche Spiritualismus, dieses Ringen heraus aus dem Schoß der Natur, aus den Fesseln des Vergänglichen hinauf in die lichten Gefilde des Geisterreiches. Die gewaltigsten Verkündiger der übersinnlichen Richtung des Christentums sind diese Thürme. Darum zeigen ihre Massen keine Schwere: sie sinnbilden die von Himmelssehnsucht emporgetragene Seele. Die mächtigen Fensteröffnungen des Oktogons verschmähen die Verglasung: der überirdischen Liebesgluth wird die leibliche Hülle zu eng! Ihre äußere Bedachung besteht fast ganz aus zierlich durchbrochenem Maßwerk — „Und des Himmels Wolken schauen hoch hinein" — sie soll das ätherische Bauwerk nicht so fast abschließen als vielmehr den transcendentalen Einflüssen öffnen. (Abschließend ist sie nur für's Auge; das Auge verlangt solche Zuspitzung. Diese Thürme sind zu hochstrebend, als daß sie sich mit einem abgeplatteten oder gar wagrechten Abschluß vertrügen. Darum kam man besonders, fast ausschließlich, in Deutschland auf den Gedanken, anstatt der früher völlig geschlossenen, später nur von einfachen Lucken durchbrochenen Steinhelme der französischen Gothik — vergl. Viollet a. a. O. S. 433 — solche aus acht kühnen Rippen mit eingespanntem durchsichtigen Maßwerk zu errichten. Unsere vier mächtigen Pyramiden — die Straßburger geht wegen ihrer trümmerhaften Unvollendung den Wettstreit nicht ein — lassen an Kühnheit und Zierlichkeit zugleich alles derartige weit hinter sich. Der Einwurf: ein Dach aus durchstochenem Mauerwerk sei gar keines, weil es seiner Bestimmung widerstreite, ist nicht sehr ernst zu nehmen. Der doppelte Zweck jeder monumentalen Bedachung ist hier vollkommen erreicht, nur verteilt auf zwei Dächer: ein inneres und ein äußeres. Das äußere — der durchbrochene Helm —

Digitized by Google

giebt dem Gebäude den befriedigenden Abschluß; das innere — das feste Gewölbe an der Basis des Helms — giebt ihm den nöthigen Verschluß. Daß man — ausnahmsweise — auch heute noch versteht, solche durchsichtige Pyramiden nach unten wasserdicht abzuschließen, zeigt die mustergültige Ausführung der neuen Ulmer Chorthürme.) Dürfen denn die erhabensten Verkörperungen des Geistigen und Geistlichen nicht bis auf einen gewissen Grad unkörperlich sein? Wenn sie ihrem Zwecke entsprechen sollen, müssen sie es sein, soweit die Rücksicht auf Solidität und Monumentalität solches erlauben. Unsere „Riesenthürme" gehen hierin bis an die Grenze des Möglichen, aber sie gehen nicht darüber hinaus. Diese geflügelten Massen behalten gerade noch Festigkeit genug, um den Naturgewalten zu trotzen; sie sind, obwohl in ihren obersten Theilen der feinsten Spitze ähnlich, doch in ihrem Kern und Gefüge „dauernder als Erz". Man sage nicht: die Abstreifung des Körperlichen liegt im Wesen des gothischen Stils überhaupt. Unsere Thürme sind eben die höchsten Vertreter dieses Stils — das Wort „höchst" nicht bloß im räumlichen, sondern auch im moralischen Sinn genommen. In ihnen nimmt die christliche Metaphysik und die deutsche Mystik ihren freiesten Aufschwung, ihren höchsten Flug. Die Höhenrichtung, welche das Innere des Domes der Seele des frommen Beters giebt, der Riesenthurm trägt sie in's Weite, giebt der Stadt und der Gegend, welche er beherrscht die Zuspitzung nach oben „und knüpft an das Gewölke die Welt". Auch fassen diese kühnen Spitzen die tausenderlei aufstrebenden Theile des Ganzen gleichsam zu Einem Fortissimo zusammen. Während in Italien der Thurmbau häufig außer aller Verbindung mit dem Gotteshause steht und im romanischen Stil sich äußerlich an das Langhaus anlehnt, bilden jene Thürme mit ihrem Münster verwachsen (bald mehr bald weniger glücklich) dessen Krönung. Am glücklichsten natürlich in Köln, wo die 157 m hohen Thürme mit dem Dom, von welcher Seite man sie betrachten mag, ein unvergleichliches Ganzes ausmachen. Anders in Straßburg. So meisterlich hier die Thurmanlage (142 m hoch) mit dem Kern des Münsters verwachsen ist, so ungünstig wirkt das Mißverhältniß beider nach außen. Uebrigens tritt gegen die Fassade alles andere in den Hintergrund; alles andere ist nur noch Nachklang oder Vorbereitung dazu, sagt Deutinger. Ungleich günstiger ist der Gesammtanblick des Freiburger Münsters. Dieses ist aber auch höher, breiter und länger als das Straßburger, während der Thurm beträchtlich kleiner und namentlich niederer angelegt ist als sein Elsäßer Genosse. Die Höhe des Ulmer Thurms nach seiner Vollendung (160 m) wird, wie es das Ebenmaß verlangt und wie es auch in Köln zutrifft, der Länge des Münsters ziemlich genau gleichkommen, während hinwiederum der Wiener Stephansthurm an Höhe (137 m) die Länge des Gebäudes um volle 30 m übertrifft. Nicht weniger mannigfaltig ist die Anlage der Thurmhallen. Während nach der besonderen Stellung des Thurmes in Freiburg und in Wien die Thurmhalle sich außerhalb des Kirchengebäudes befindet, ist in Köln das Atrium ein Stück des Innern. Auch in Straßburg bildet die Vorhalle die Fortsetzung der Schiffe. In Ulm endlich geht das Mittelschiff durch die Thurmhalle hindurch und schließt erst mit der Portalwand ab, welcher sich die eigenthümlich prächtige, innen mit Rautenwölbungen gedeckte äußere Vorhalle anschließt, die mit ihren drei weit geöffneten, auf hohen schlanken Pfeilern ruhenden Bögen unter allen Portalen der Welt am vollkommensten die im Namen des Dreieinigen gespendete hl. Taufe versinnbildet, diese janua sacramentorum, durch welche alle Völker in den Schoß der Kirche eingehen sollen.

In ihrer Thurmanlage wachsen diese Dome über sich selbst hinaus und tauchen in's Meer der Unendlichkeit, in die Abgründe des Geheimnisvollen hinein zugleich mit der Seele des Betrachters, welche gleichsam an der Spitze angeheftet, sehnsüchtig aufschaut nach dem unbekannten Ziel. Unbekannt? — doch nein! Es ist ja die Sonne der Geister, nach welcher jede Seele „naturaliter christiana" gravitirt! — Man sieht, diese höchsten Spitzen des Wirklichen, diese Gipfelpunkte alles Möglichen in der Baukunst sind von eitlem Schaugepränge, von frevlem Uebermuth

Digitized by Google

weit entfernt. Wenn bei einer dieser Gründungen der Wunsch, ein Denkmal der eigenen Größe zu errichten, nicht ausgeschlossen war, der Hauptzweck der Erbauer war doch und blieb: nicht sich, sondern Gott und der Religion das höchste Denkmal zu setzen.

So sind denn diese Thurmriesen nach ihrer Geschichte und ihrem ganzen Wesen — im geraden Gegensatz zum weiland babylonischen Thurm — das mächtigste Sursum corda, übersetzt in die Sprache des Steins, die wahren Memnonssäulen, durch welche ein Schmerz höherer Sehnsucht zittert.

(Fortsetzung folgt.)

Eindrücke von den Münchener Ausstellungen.

II.

Das Plakat und das kolorirte Titelblatt der internationalen Gemäldeausstellung war in gewisser Weise typisch für Geist, Richtung und Tendenz der dort vertretenen Malerei; es zeigt einen auf hohem Mauerwerk mit antikisirendem Architrav sitzenden Jüngling mit halb blasirtem, halb nervös-hysterischem Gesichtsausdruck; sein Oberleib auffallend schlecht gezeichnet, sein wie ein Gießbach herunterstürzendes Gewand sozialdemokratisch roth, an seinen Schultern mächtige Gansflügel, in seiner Hand eine Fackel, der weniger Licht und Flamme entwogt, als Wolken, Nebel und Dünste, welche die schlimme Atmosphäre bilden, in der der Arme lebt und schwebt. Das Katalogdeckblatt der deutsch-nationalen Ausstellung war weniger phantastisch, aber ebenfalls in gewissem Sinne typisch. Demselben ist ein Schriftschild mit einem in den nüchternsten Formen des Rokoko gehaltenen Ornament aufgezeichnet. In der That zeigte die Ausstellung, wie das Rokoko im heutigen Kunstgewerbe anfängt, ein verzogenes und verzärteltes Kind zu werden, so daß es nicht unmöglich wäre, daß eines Tages seine ernstere Schwester Renaissance gegen sie in Aschenbrödelstellung zurückgedrängt würde. Man weiß nicht recht, was daraus noch werden soll. Konnte man die Rückkehr zur italienischen und deutschen Renaissance in der Profankunst nach den langen Zeiten der Stillosigkeit freudig begrüßen, so wäre es nun doch mehr als bedenklich, wenn in so raschem Lauf alle Etappen der Spätrenaissance, des Barock, und Rokoko durchlaufen würden; schließlich stände man dann eben wieder vor demselben Abgrund, in welchem schon einmal aller Stil und Stilsinn untergieng. Auch die unermüdliche Nachahmungslust und die bedeutend gewachsene Nachahmungsfertigkeit hat ihre bedenkliche Seite; man ahmt ohne Auswahl nach und oftmals ohne allen praktischen Sinn und ohne auch nur zu fragen, ob dies oder jenes irgend Hoffnung haben könne, sich in unser modernes Leben wieder einzubürgern. Wie manche von den ausgestellten Zimmereinrichtungen waren weder schön noch praktisch; was soll dann aber das Prädikat „stilgemäß“ noch für einen Werth haben? Und wie manche zeigten eine theure, gesuchte und manierirte Nachäffung der alten Einfachheit und Naivetät und befanden sich damit in einem unleidlichen Widerspruch mit sich selbst; denn das Naive ist nicht gesucht und das Manierirte ist nicht naiv, und das Einfache und Volksthümlich-Schlichte sollte eben nicht mit dem Preis von Kunstleistungen bezahlt werden müssen.

Doch wenden wir uns zu den ausgestellten Leistungen des kirchlichen Kunsthandwerks. Sie waren ihrer Mehrzahl nach in einem sehr würdigen, kapellenähnliche Raum vereinigt, in welchem eine stattliche Zahl von Altären, Bildwerken, Vitrinen sich nur fast zu sehr aneinander drängten. Die Altäre, um mit diesen Hauptwerken zu beginnen, zeigten im allgemeinen eine recht lobenswerthe Kenntniß der betreffenden Stilformen, besonders der gothischen, eine tüchtige technische Durcharbeitung und ein lebendiges Gefühl für Ornamentation. Woran es hauptsächlich fehlte, das war die Konstruktion und der richtige tektonische Aufbau. Neben dem Formenreichthum sah man an sehr vielen Altären eine große Armut an großen, ich will nicht sagen originellen, sondern nur richtigen und gesunden konstruktiven Gedanken. Bei den gothischen und noch mehr bei den romanischen Altären herrschte das mechanisch reproduzirte, nicht geistig verarbeitete Kastenmotiv: ein Mittelkasten, rechts und links ein Seitenkasten und oben noch ein Kästchen, je mit Skulpturen besetzt; diese Kästen sind oft recht kastenmäßig behandelt und zu allem hin nicht einmal organisch gut verbunden, sondern lediglich an einander gelehnt und geschraubt oder durch wahre Verlegenheits-Zwischenstücke in Beziehung zu einander gebracht. Sehr auffällig war an manchen Altarbauten die schlechte kraftlose Ausbildung der konstruktiv wichtigsten Theile, wie z. B. der Gesimse. Die Skulptur, die in der Ornamentik so Tüchtiges und Feines zu leisten weiß, ist im Figürlichen zu einem sehr tiefen Grade der

Digitized by Google

Schwäche und Ohnmacht herabgesunken und eine geschmacklose und gefühllose Polychromirung läßt ihre oft kaum anatomisch richtigen, geschweige zu geistigem Sinn und religiösem Ausdruck gediehenen Gebilde in ihrer ganzen Armseligkeit erscheinen. Sehr viel läßt auch zu wünschen übrig endlich die polychrome Haltung der Altäre selbst; es zeigt sich hier in Herrschaft die Münchener „Neutraltinte", jene seltsame, mischfärbige, steingraue Grundirung, mit der das ganze Holzwerk überzogen wird; daneben tritt noch Vergoldung auf, meist in Massen aufgetragen und nur selten mit farbigem Ornament verbunden. Diese Art der Ornamentation ist viel mehr geeignet, die Architektur um Geist und Leben zu bringen, als sie zu beleben und günstig hervorzuheben. Eichenholz wird durch die Neutraltinte geschändet und verdorben; es bedarf keiner farbigen Grundirung, sondern wirkt am besten durch seine noble Naturfarbe, sobald es durch Schliff, Politur oder Wachs einigermaßen veredelt worden. Tannenholz bedarf eines Anstrichs, der aber nicht darauf angelegt sein soll, Holz wie Stein erscheinen zu lassen, sondern der dem unedlen Holz das Aussehen einer edleren Holzart geben soll. In Verwendung des Goldes huldigen unsere Meister immer noch sehr dem sogenannten Bauerngeschmack; sie lassen das Gold für sich allein in rohen Massen protzig-anspruchsvoll auftreten, sie tauchen ganze Tabernakel und ganze Altäre in ein Goldbad ein. Der feinere Geschmack wird bei Holzarbeiten das Gold immer mit Maßhaltung und Sparsamkeit in Verwendung bringen und für die Regel nie ohne einen reichen Hofstaat von Farben, die erst das Gold in seiner Herrlichkeit erscheinen lassen und vom Gold in ihrer Wirkung gesteigert werden.

Am meisten fordern wohl die Kritik heraus die romanischen Altarbauten. Mit Ausnahme eines bloß aus Mensa, kleinem Tabernakel und Leuchterstufen bestehenden gut gebauten, nur in der Ornamentik etwas herben und allzu theuren (5000 Mark) Marmoraltars von Kiefer in Kiefersfelden bekannten sich alle zum „wildromanischen" Stil, der in der That mit dem eigentlich romanischen fast nichts mehr gemein hat. So der Altar von Hofmann in München mit großer Kreuzgruppe in der Mittelnische und mit zwei Seitennischen, der übrigens reicher und delikater Ornamentik sich erfreut; sein Hauptfehler ist, daß der Tabernakel gar nicht organisch eingegliedert ist, ein Hauptfehler seiner Ornamentik, daß die Holzsäulen à la Marmor angestrichen, zwei gar in blauer Lapis-Lazuli-Farbe prangen und der Hintergrund hinter dem Kreuzbild ebenfalls den Marmor nachzuäffen sucht. Daß bei der Darstellung von Melchisedechs Opfer auf dem Altar ein Feuer loht, ist eine jener Gedankenlosigkeiten, wie sie unserer heutigen Bildnerei vielfach begegnen. Noch gewaltigeren Hochbau zeigte ein Altar von Kraft in Freising; die Konstruktion macht hier keinen Anlauf, das Kastenmäßige zu eliminiren; weite öde Flächen schreien vergebens nach Ornament und Farbe; die riesigen Haupt- und Nebenkästen schließen nicht einmal mit einem kräftigen Gesims ab; die Neutraltinte macht alles fad und geistlos; das große Hauptbild der Mittelnische stellt St. Vitus dar, der vor Diokletian in Gegenwart von Crescenz und Modestus seinen Glauben bekennt; das Kind steht in theatralischer Haltung da, sein Gewand hat zöpfische Art; die Fassung der ganzen Skulptur ist herb und grob. Diesen romanischen Altären gesellten sich ein Hochaltar, eine Kanzel und ein Beichtstuhl dieses Stiles zu in der elsäßischen Abtheilung, von Böhm in Mühlhausen. Die Arbeiten imponiren auf den ersten Blick, namentlich wegen der guten Behandlung des Holzes und der überall zu Tag tretenden sorgfältigen und liebevollen Durchbildung. Aber dem zweiten und den weiteren Blicken verraten sie alsbald ihre gewaltigen Fehler und Charakterschwächen, welche das Ornament vergeblich zu maskiren sucht; hier waltet eine Stilmengerei ohne gleichen, ein willkürliches Spielen mit Formen, ein Haschen und Suchen, welches zu keinem einzigen ruhigen und guten Gedanken kommt; wie nüchtern und armselig zu beiden Seiten der Mittelnische die leeren Blendnischen, bloß mit kümmerlichem Maßwerk ausgestattet! Wie gesucht und wirkungslos der obere Abschluß mit seinem Gewimmel von Festungsthürmchen! Der Beichtstuhl mit seiner übel angebrachten, verschwenderischen Pracht und die ebenfalls sumptuöse Kanzel zeigen denselben akademisch versteiften Stil, der weder die Kraft und Majestät des romanischen zeigt, noch auch Schwung und Anmut.

Die brennende Frage der romanischen Altäre ist, das lehrt diese Ausstellung, in den letzten Zeiten um gar nichts weiter gefördert worden. Solange man es auf Hochbauten absieht, die selbst die Altäre der Zopfzeit nach unter sich lassen, wird sie auch nicht weiter gefördert werden können. Doch ehe wir zu den gothischen Altären übergehen, müssen wir noch ein sehr schönes Zimmeraltärchen von J. Marggraf in München romanischen Stils erwähnen, durchaus tüchtig im Aufbau, fein und zierlich in Ornamentik und Farbe und vorzüglich in den

Digitized by Google

Reliefs. Die Kombination von Altar und Schreibtisch könnte Bedenken erregen, namentlich wenn auf dem Altar celebrirt werden soll; man sieht auch keinen Grund zu solcher Kombination ein; wer sich den Luxus eines Hausaltars verstatten kann, wird doch sicher daneben auch noch ein eigenes Pult haben.

Unter den gothischen Altären suchte der von Steiner in Fürstenfeld-Bruck eine Verbindung von Flügelaltar und Tabernakelaltar herzustellen und zugleich eine willkommene Verbindung von Malerei und Skulptur. Der in guten Maßen dem Mittelbau eingefügte Tabernakel dürfte organischer mit dem Ganzen verbunden sein und schließt mit Zinnen ab; über ihm das gemalte Bild des Abendmahls; die Flügel decken die Retablefläche bis zum Tabernakel und mit kleinen Nebenflügelchen auch das Abendmahlsbild zu. Das Ganze wirkt gut bis auf die Krönung oben: einige über den mächtigen Bau trostlos aufstarrende Fialen, die viel besser ganz weggeblieben wären. Ein eigenthümliches Werk hatte Radspieler in München ausgestellt; über einer ziemlich großen Predella, auf welche das Fegfeuer gemalt ist, erhebt sich der Aufsatz mit drei Bildnischen; die Rahmen der Nischen und ihre Krönungen nach spätgothischer Art aus knorrigem Astwerk gebildet; das Ganze in Gold getaucht. Die reiche und kostspielige Arbeit ermangelt doch sowohl der kräftigeren, als der zarteren Wirkung; die konstruktiven Glieder können nicht ungestraft mit Stecken- und Stabwerk vertauscht werden; das Ornament ist eben das einer Verfallzeit; die Goldmassen treten zu unverschämt auf; die Granatapfelmusterung der Mittelnische ist zu derb und plump. Besonderer Tadel muß noch ausgesprochen werden über das Fegfeuerbild; das ist kein Fegfeuer mehr, sondern die Hölle; diese Gestalten haben die Verzweiflung im Angesicht; zudem sind zwei Frauenbilder nicht mehr decent zu nennen. Das Atelier von Simmler und Venator in Offenburg ist durch einen Altar für die Kirche in Gengenbach gut vertreten; nur daß die Thüre des Tabelnakels lediglich ein flaches Brett mit elendem Beschläg ist, kann man nicht loben. Der Marienaltar von Georg Lang in Oberammergau wäre recht ordentlich, steckt aber in einem seltsamen grünlich-gräulich-bläulichen Farbengewand und hat zwei Statuen von Kirchenvätern in hysterisch exaltirter Haltung. Der gothische Hochaltar von Jos. Elsner in München hat in der Arbeit und Ornamentik viel Tüchtiges, dabei aber den großen Fehler, daß er kein Hochaltar ist; das Marienbild dominirt viel zu sehr, der magere, engbrüstige und ungenügende Tabernakel kann unter demselben nicht mehr aufkommen; die Verbindung der Seitenbauten mit der Mittelnische, das organische Herauswachsen der hohen Baldachinkrönungen über den Seitentheilen läßt viel zu wünschen übrig; die Engel an der Predella fallen auf durch das Gegentheil von geistreichem Gesichtsausdruck. Ordentlich, wenn auch nicht ganz tadellos, ist der Nebenaltar von Riesenhuber in München, dessen Skulpturen aber affektirte Haltung zeigen. In der Konstruktion verunglückt, muß der von Vogt in Memmingen für die (protestantische?) Kinderlehrkirche gefertigte genannt werden, mit nur Einer Bildnische. Diese Nische, in welcher eine weiß angestrichene Skulptur: Christus (mit starkem Biedermannsausdruck) mit Kindern, steht, ist mit schönem Baldachin geschlossen; nun aber ragt über letzteren ein Glied empor, das mit keinem technischen Namen bezeichnet werden kann; es hat die Funktion, einen zweiten hohen Baldachin zu stützen, der stark vorragt, als wollte er etwa den Geistlichen vor Regen schützen. Neben diesen großen Werken war noch eine Reihe meist viel mehr befriedigender, recht sauber gearbeiteter Haus- und Wandaltärchen gothischen Stils zu sehen, die aber an stilvoller Behandlung und nobler Ornamentik alle übertroffen wurden von einem ganz untadeligen, in feinster Renaissance ausgeführten Altärchen mit Elfenbeinreliefs, dessen Meister ich leider nicht zu nennen vermag. An letzter Stelle ist zu nennen der von Joh. Schaidhauf in München gefertigte Altar für die Wallfahrtskirche in Wemding, im aufgelegten Rokokostil gehalten. Daß der Stil konsequent durchgeführt ist, auch mit allen seinen unliebenswürdigen Eigenschaften, ist unleugbar; eine andere Frage allerdings die, ob man gut daran that, sich vom Rokokobau diesen Stil so tyrannisch aufnöthigen zu lassen; dieser Bau hätte sich auch mit einem um viele Grad reinlicheren Renaissancestil versöhnen müssen und versöhnt; keinenfalls zu loben ist die Nachbildung der damals üblichen stark geschweiften, höchst unpraktischen Form der Mensa. Der Altar ist bis zur Predella aus schönem rothen Marmor, auf welchem aufgesetzte Bronceornamente sich trefflich ausnehmen, von da an aber aus marmorfarbig angestrichenem Holz — also nicht einmal aus Stuckmarmor; der Preis von 20 000 Mark erregt darum einige Verwunderung. Sehr hübsch ist ein durchbrochener Metallbaldachin über der Nische für das Gnadenbild. Ganz für sich steht endlich ein

Digitized by Google

Terracotta-Altärchen von Villeroy und Boch in Mettlach (Merzig); das Suppedaneum mit mosaikartig behandelten, streng stilisirten Löwenfiguren, die Rückwand unter dem von Säulen getragenen Altartisch mit guten Figürchen, die Predella mit einem (nicht mehr stilisirten, sondern fast fratzenmäßig gestalteten) Agnus dei; die Arbeit ist im Ganzen vorzüglich, nur sollte für die Altarmensa Ein massiver Stein in Verwendung kommen, nicht auch einzelne gebrannte Platten oder Kacheln.

Nach der genauen Besprechung dieser wichtigsten Werke, der Altäre, mögen nur noch wenige Bemerkungen über andere Zweige der kirchlichen Kunst folgen. Die Skulptur arbeitet fast durchgängig unter der Devise: theuer und schlecht. Recht guten Eindruck machten nur die trefflichen Eisengußfiguren von Kustermann in München, fein broncirt; das sind wahre Kunstleistungen, was Modell und sorgfältige Ausführung anlangt; für Feldkreuze kann man nichts mehr empfehlen als einen Kruzifixus dieses Ateliers. Auch der Zinkgußkruzifixus von Rupp in München verdient Anerkennung. Klumpp u. Cie. in München pries Oxyphoridstatuen an, d. h. Gipsstatuen, die galvanoplastisch verkupfert und broncirt sind; sie werden als „wetterbeständig und unzerbrechlich und billiger als Zinkguß" prädizirt; Vorsicht wird am Platze sein. — Die Glasmalerei war würdig vertreten durch eine Reihe von tüchtigen, nach richtigen Prinzipien hergestellten Werken der Firmen Hertl und Lersch in Düsseldorf und Mayer in München; die neu erfundene Kunst, die Patina von Jahrhunderten gleich mit einzubrennen, hat denn doch auch ihre bedenkliche Seite. — Im Reiche des Edelmetalls war nicht sehr viel ganz Befriedigendes zu finden; sehr häufig fehlt es an der Zeichnung, oft an der Ausführung, nicht selten an beidem. Wahre Schmerzenskinder sind einmal die Monstranzen, sodann die Leuchter, namentlich die gothischen. Die Firmen sollten Preise ausschreiben für gute Zeichnungen, vielleicht würde doch ein tüchtiger Kopf mit Hilfe alter Muster bessere Entwürfe aussinnen. Die hervorragendste Leistung war eine Monstranz von Norz in Innsbruck von kühnem Renaissancebau, delikat ausgeführt; nur die oberste Nische ist etwas plump und schwer (Preis 7500 Mark). In Filigran arbeitet recht lobenswerth Kronenbitter in München. — Sehr ist zu begrüßen das herrliche Wiederaufblühen einer lange verschollenen Kunst: der Feinschmiedetechnik; hier allein ist eigentlich ein unleugbarer Fortschritt gegen frühere Ausstellungen zu verzeichnen. Die Firmen: Peter Köbl und Konrad Gautsch in München, M. Luger in Aschaffenburg hatten Gitterwerke, Leuchterchen, Glockenzüge, Hängelämpchen, Laternchen ausgestellt, die den Venetianerarbeiten kaum nachstehen; Soller in München hatte ein prächtiges schmiedeisernes Grabkreuz ausgestellt. — Ebenso konnte man eine Freude haben an der Entwicklung der Ledertechnik für stilvolle Einbände; Dieffenbacher und Freudenberger in Heidelberg, Schick in Karlsruhe, Pustet in Regensburg hatten hierin gut ausgestellt. — Die Paramentik endlich war wohl ohne Zweifel am besten vertreten durch die Firma Osiander in Ravensburg; der Ornat nach den Zeichnungen des Prof. Spieß in München mit diskreter Verwendung von architektonischen Umrahmungsmotiven ist eine wahre Musterarbeit zu nennen und zeigt die Nadelmalerei auf der Höhe der Feinheit und Accuratesse. Auch die Arbeiten der Kunststickereianstalt von Marianne Rieppel in München sind lobenswerth, ebenso die der Anna Bau in Gengenbach, besonders der letzteren Antipendium mit ganz vorzüglicher Figurenstickerei. Leider war nur Ein Meßgewand größeren Schnittes zu sehen, eine reich und schön gestickte Casel in der Elsäßer Ausstellung.

Damit sei unsere Nachlese abgeschlossen. Wir wollen nur der Ueberzeugung noch Ausdruck verleihen, daß auf den verschiedensten Gebieten unsere Meister und Kunstanstalten über ein reiches technisches Können verfügen; woran es fehlt, das sind meist tüchtige Zeichnungen und Entwürfe. Solche zu liefern ist wieder eine Kunst für sich, und nicht viele Meister sind gleich geschickt und gleich fähig zu planen und Pläne auszuführen. Das Kunsthandwerk soll sich von erprobten und erfahrenen Männern des geistlichen und Laien-Standes gute Entwürfe fertigen lassen, wornach es arbeiten kann. Und keine Zeichnung eines Altars, einer Monstranz oder eines Kelches soll zur Ausführung kommen, ehe sie die Prüfung der kirchlichen Oberbehörde bestanden hat. Schon damit könnten viele Mißgriffe verhütet werden.

Der Bildhauer Jakob Ruß von Ravensburg.

Von Pfarrer Karl Anton Busl in Bavendorf.

(Schluß.)

Abgesehen von der Frage jedoch, ob die Figur nicht ursprünglich Flügel hatte

Digitized by Google

und sie später, vielleicht bei einer der zwei Restaurationen verlor, sind jene ein zwar gewöhnliches, aber nicht unbedingt nothwendiges Attribut der Engel, die Figur zeigt, wenn auch jugendlich zarten, doch nicht weiblichen Typus, weiterhin übersah Allgeier die auf der Brust gekreuzte priesterliche Stola, wie sie auch die Engel am Rußschen Hochaltar in Chur tragen. Entscheidend aber für St. Michael in der Ueberlinger Darstellung ist die Figur eines nackten Kindchens, des mittelalterlichen Symbols der Seele (so häufig bei Darstellung von Mariä Hinscheiden), in der einen Wagschale. In langem, priesterlichen Gewand, unbedeckten Hauptes, mit gezücktem Schwert in der Rechten, die Wage des Gerichtes in der Linken haltend, erscheint der Erzengel Michael in der mittelalterlichen Kunst, wenn er als Seelenschirmer und Seelenwäger auftritt, sei es als Teilfigur bei Schilderung des jüngsten Gerichtes, sei es, wie seit Anfang des dreizehnten Jahrhunderts nebenher üblich geworden, bei gesonderter Darstellung. Häufig erwartet die Seele, in der eben angegebenen Weise dargestellt, betend ihr Schicksal; der Gegenstand in der andern Wagschale bleibt öfters unkenntlich, in Ueberlingen ist er deutlich ein Gewicht. Im Ganzen der Ueberlinger Darstellung entsprechend erscheint Michael z. B. auf einem Gemälde von Lukas Kranach dem Aelteren in der v. Vintler'schen Galerie in Bruneck und auf zwei Bildern des bayerischen Nationalmuseums aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts.[1])

Der Grund endlich, warum St. Michael neben den hl. Nikolaus beim Stadtwappen tritt, ist ein weiterer Beweis für die richtige Bestimmung der Figur. Beide gehören zusammen. Ersterer ist Patron der Pfarrkirche im nahegelegenen Ufkirch (Aufkirch), der altehrwürdigen Mutterkirche von Ueberlingen, in welche letzteres bis 1357 eingepfarrt war, und wurde im Zusammenhang damit in der Folge als zweiter Patron rezipiert, nachdem Ueberlingen eine selbständige Pfarrei unter dem Patrozinium des hl. Nikolaus geworden war. Und wenn selbst diese zweifellose Beziehung nicht zuträfe, wäre St. Michael an seinem Platze. Neben Nikolaus, dem Stadtpatron, erschiene er diesfalls in Rücksicht auf das angebrachte dritte, größere Reichswappen und auf die Darstellung der gesamten Stände des Deutschen Reiches als dessen Schirmherr, wie er denn als solcher bis auf die Zeiten Kaisers Sigismund (1411—1437) auf der deutschen Reichsfahne abgebildet wurde. — —

Sämmtliche s. z. s. historische Statuetten, einschließlich derjenigen der zwei Kaiser 41 an der Zahl, sind, abgesehen von den Wappen, nicht gefaßt, sondern haben, gleich der ganzen dekorativen Ausstattung des Saales warmen, braunen, im Laufe der Zeit etwas nachgedunkelten Holzton. Das ganze Werk, laut Inschriften bei der Figur des Landgrafen vom Elsaß in den Jahren 1588 und 1864, jedoch ohne Beeinträchtigung seiner Originalität restauriert, macht einen sehr wohlthuenden, harmonischen Eindruck. Wenn auch in der üppigen, spätgothischen Ornamentik, nimmt man die für Dekoration eines verhältnißmäßig kleinen Raumes geltenden ästhetischen Gesetze in Betracht, dem nicht mehr streng disziplinirten Geschmack der Zeit entsprechend, bis an die Grenze des Erlaubten gegangen wurde, so ist diese doch nicht, oder wenigstens nicht erheblich überschritten und erfreut das Ganze durch seine sichere, elegante, schwungvolle und flüssige Ausführung. In den Statuetten zeigt der Meister eine hochentwickelte Gestaltungskraft und bedeutende Fähigkeit für Individualisirung. Die ausdrucksvollen Köpfe, die freie, leichte, wechselvolle Haltung der Gestalten, die phantasievolle, virtuose Mannigfaltigkeit der Motive, nach welchen Ruß die Figuren ihre, den jeweiligen Namen der einzelnen Stände tragenden Spruchbänder halten läßt, würde vielleicht sogar manchen Beschauer einladen, das Werk einer etwas späteren Zeit zuzuweisen, wüßte man nicht so sicher das Datum seiner Entstehung.

Freilich ist, wie am Churer Hochaltar und wie überhaupt so oft bei derartigen umfangreichen, unter Zuziehung von Gesellen hergestellten Arbeiten nicht alles von gleich tüchtiger Durchführung. So möchte ich die zweimal angebrachte identische Gruppe des Weltrichters mit Maria und Johannes wegen ihres konventionellen Charakters und ihrer mehr handwerksmäßigen, minder feinen Ausführung, als eine Gehilfenarbeit erklären. Endlich mag es, wie beim Hochaltar in Chur, dahingestellt bleiben, ob auch die dem großen Werke zu Grund liegenden Gedanken selbst, die eigentliche Konzeption, das geistige Eigenthum des Jakob Ruß, oder nur deren künstlerische Ausgestaltung, Anordnung und Durchführung, nachdem ihm jene vorgeschrieben worden, demselben zuzuweisen sei; auch wenn bloß das Letztere zutreffen sollte, bleibt er ein bedeutender Meister. Der Wert-

[1]) Vgl. Dr. Frdr. Wiegand: St. Michael in der bildenden Kunst. Stuttgart, Steinkopf 1886, und die dort angeführte reiche Literatur.

Digitized by Google

laut des Vertrags scheint weder entscheidend dafür, noch dagegen zu sprechen.

An weiteren Holzskulpturen werden Ruß, beziehungsweise seiner Werkstätte ohne weitere Begründung zugeschrieben, ein leidender Christus, 63 cm hoch, geistvoller, edler und schöner Kopf, wie an den Freigruppen des Hochaltars, in der vorderen Krypta des Churer Domes, und der St. Luziusaltar in der Stiftskirche zu Churwalden in Graubünden;[1]) wenn richtig, eines seiner späteren Werke aus dem Jahre 1511. Während die Schweiz sich noch einen ansehnlichen Bestand an Skulpturen und Malereien aus dieser Periode und zwar, wie oben bemerkt, zu einem guten Teil von der Hand schwäbischer Künstler gerettet hat, ist infolge der verheerenden Bilderstürmerei im 16. Jahrhundert, der Säkularisation im Beginne des 19. Jahrhunderts und der Mißachtung der alten Kunst auch in katholischen Kreisen von der Periode der Renaissance an bis vor wenigen Jahrzehnten, das württembergische Oberland, speziell die Umgegend von Ravensburg, dem Sitz zahlreicher Künstler im Mittelalter, verhältnißmäßig arm an Werken aus dieser Zeit geworden. Von dem Wenigen, was sich noch erhalten hat, ist mir keine Skulptur bekannt, die ich dem Jakob Ruß mit einiger Sicherheit zuschreiben möchte. Die werthvollen Steinskulpturen im Bogenfeld des Westportales der oberen Stadtpfarrkirche zu U. L. F. in Ravensburg, Scenen aus dem Leben Marias darstellend, welche, allerdings nur vermuthungsweise, ihm zugewiesen werden wollten,[2]) sind gegen hundert Jahre älter. Eine Statue der Mutter Gottes mit dem Kinde, 150 cm hoch, der Sage nach früher im Prämonstratenserkloster Weissenau bei Ravensburg, jetzt auf den nördlichen Nebenaltar der dortigen Kirche übertragen, neuerdings leider nicht sehr glücklich restauriert, die werthvollste Holzskulptur in der ganzen Gegend aus der Zeit des späteren Mittelalters, überragt an Adel der Auffassung und großartiger Behandlung der Draperie die Ruß'schen Sachen; sie zeigt weder die Gedrungenheit seiner Gestalten, noch die Art seines Faltenwurfes.

Eine dieser Madonna wohl gleichwerthige Figur des hl. Johannes Evangelista in der St. Galluskapelle zu Eschau, Pfarrei Bavendorf, deren zweiter Patron Johannes vermuthlich war, ist schlichter gehalten, fällt vor die Zeit des Jakob Ruß, dürfte aber im nahen Ravensburg entstanden sein. Am ehesten noch ähneln den Figuren des Churer Hochaltars, ohne jedoch diese zu erreichen, zwei jetzt am Eingang in den Chor der oberen Stadtpfarrkirche aufgestellte weibliche Heiligenstatuetten; vielleicht sind sie Gehilfenarbeiten aus seiner Werkstätte, sehr wahrscheinlich aus seiner Zeit. Bevor Jakob Ruß als Schöpfer der Schnitzereien im Ueberlinger Rathhaussaal urkundlich festgestellt war, hat man an einen Zeitgenossen, Friedrich Schramm von Ravensburg, über welchen eine Untersuchung in diesem Blatt folgen wird, gedacht. Was unter seinem Namen jetzt das Museum in Berlin an Skulpturen bewahrt, ist bestimmt nicht von Ruß' Hand. —

Aus der anmit abgeschlossenen Abhandlung über den neuentdeckten Bildhauer Jakob Ruß von Ravensburg hat sich ergeben, daß der Schöpfer zweier hervorragenden plastischen Werke aus dem Ende des fünfzehnten Jahrhunderts, des Hochaltars in Chur und der Schnitzereien im Rathhaussaal von Ueberlingen, nunmehr in die Reihe der glänzendsten Künstlernamen jener Zeit, eines Veit Stoß, Adam Kraft, Tilmann Riemenschneider, der beiden Syrlin, des Simon Haiber, Michael Pacher einzureihen ist und Schwaben stolz sein darf, daß aus ihm einer der tüchtigsten Vertreter der Holzskulptur in jener froh blühenden Kunstperiode hervorgegangen ist.[1])

[1]) Nach gütiger Mittheilung des Hrn. Professor Dr. Rober hat derselbe neuestens (Ende Oktober) eine aus dem fast ganz zu Grunde gegangenen Archiv des Franziskanerklosters in Vilingen in das dortige Stadtarchiv übergegangene Pergamenturkunde gefunden, in welcher ein Jakob Ruß vorkommt. Guardian und Konvent der Minderen Brüder zu V. leihen ihr Orthaus (Eckhaus) in der Brunnengasse »Jacob Russen, dem tucher vnd Els Clewis, siner elichen husfrowen, sesshaft ze Vilingen« auf Lebtag. Beide halten darin Wohnung und Wesen, müssen aber das Haus an Dach und anderen Dingen in gutem Bau erhalten. Nach ihrem Tod fällt dasselbe wieder an das Kloster der Minoriten. »geben vff sant Agnesen tag 1477.« Dieser Jakob Ruß war also bloß Hintersaß, nicht Bürger; — vielleicht gar der Vater des Bildhauers?

[1]) Kirchl. Anz. f. schweiz. Gesch. 1875. S. 171.
[2]) Diözesan-Archiv v. Schwaben 1887; Nr. 11. S. 84.

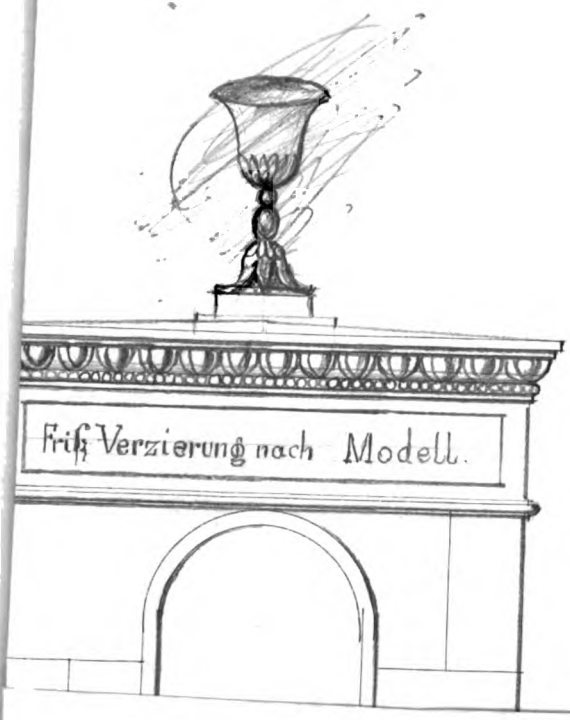
Stuttgart, Buchdruckerei der Akt.-Ges. „Deutsches Volksblatt".

Digitized by Google

1888 Nr. 6. Karl Baumeister, Der heilige Christophorus.

Digitized by Google

Digitized by Google



Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Fig. 7. **Gornhofen**
Mittelstück.

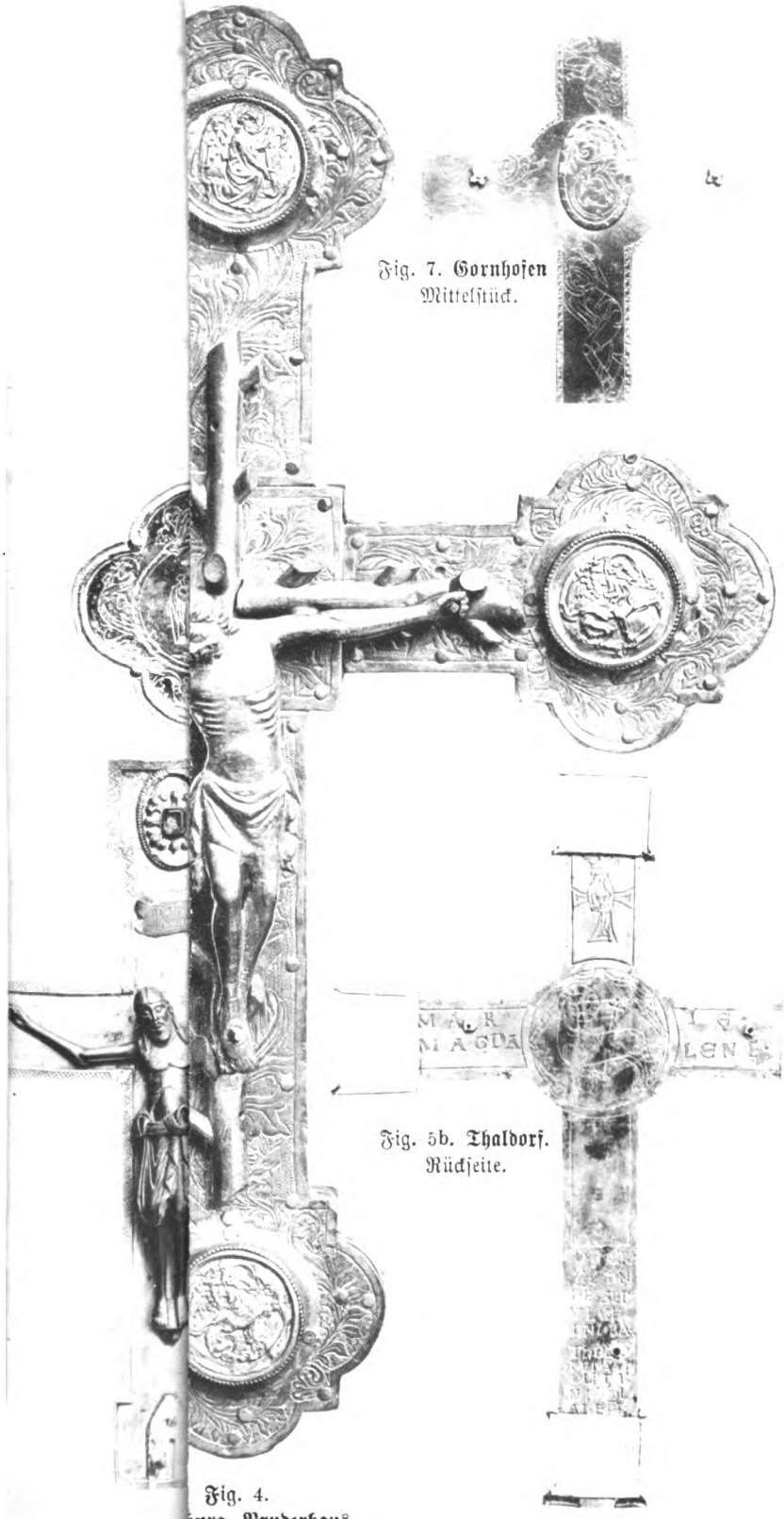
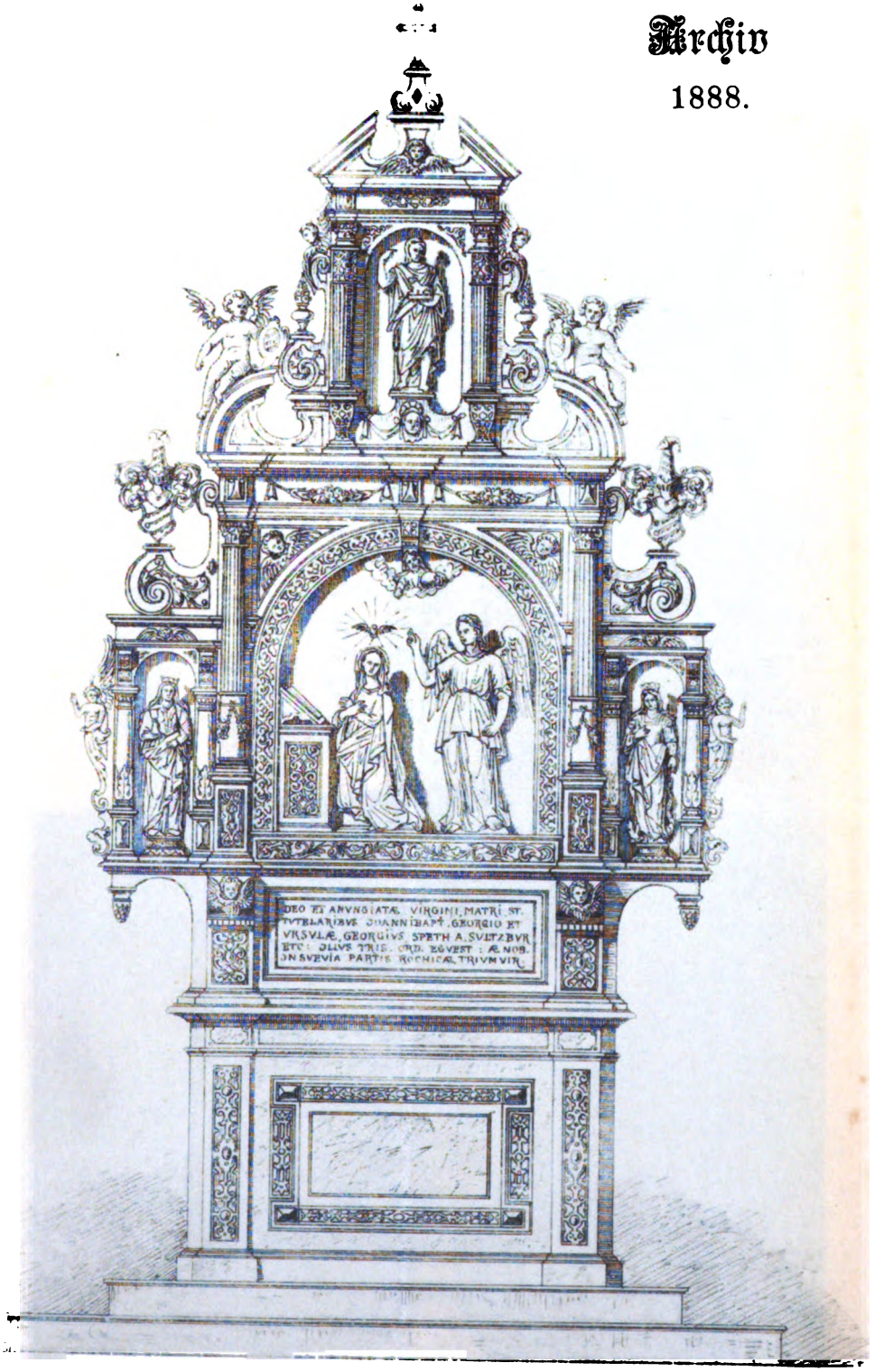


Fig. 5b. **Thaldorf.**
Rückseite.

Fig. 4.
burg. Bruderhaus.
Vorderseite.

Digitized by Google

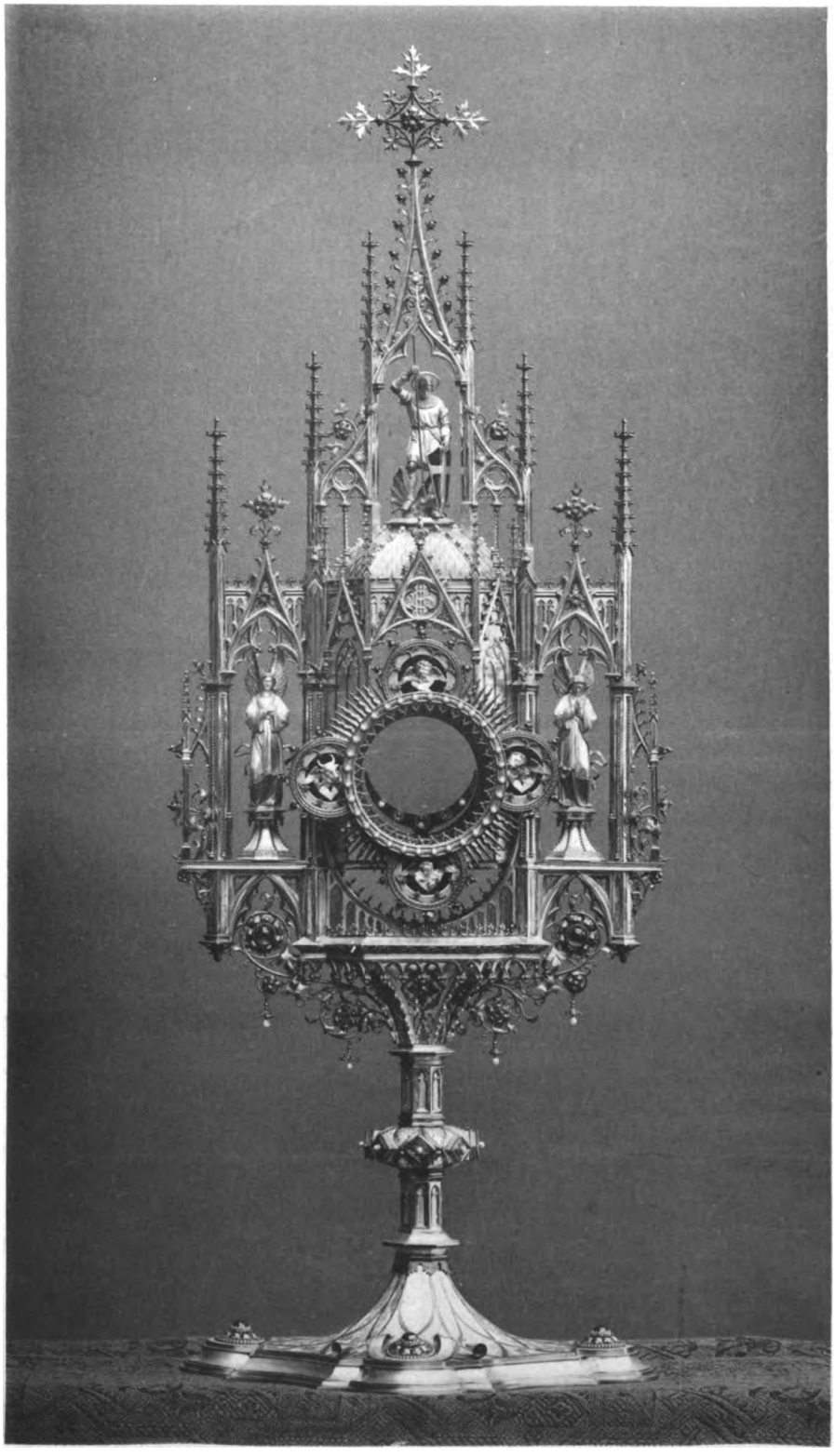
Digitized by Google



Ren.-Altar von 1615, in der Gottesackerkap. in Ehingen a. D.

Digitized by Google

Digitized by Google



Digitized by Google

Digitized by Google

Archiv für christliche Kunst.

Herausgegeben

von

Professor Dr. Keppler.

VII. Jahrgang.

1889.

Stuttgart.
Verlag des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.
In Kommission der Akt.-Ges. „Deutsches Volksblatt".

Digitized by Google

Alle Rechte werden vorbehalten.

Digitized by Google

Inhalts-Verzeichniß der einzelnen Nummern.

		Seite
Nr. 1.	Erweiterung und Vergrößerung von Kirchen	1
	Deutschlands Riesenthürme	2
	Das Bildwerk des Taufsteins in Freudenstadt	4
	Reformation und Geschichte der deutschen Baukunst	6
	Literatur	11
Nr. 2.	Erweiterung und Vergrößerung von Kirchen (Fortsetzung)	13
	Deutschlands Riesenthürme (Fortsetzung)	14
	Das Bildwerk des Taufsteins in Freudenstadt (Fortsetzung)	17
	Der Abschluß von Kontrakten	20
Nr. 3.	Erweiterung und Vergrößerung von Kirchen (Fortsetzung)	21
	Deutschlands Riesenthürme (Fortsetzung)	23
	Das Bildwerk des Taufsteins in Freudenstadt (Fortsetzung)	25
	Ueber mittelalterliche Holzskulpturen aus Oberschwaben	27
	Der Glasmaler Ludwig Mittermaier	29
	Orgelgehäuse, Chorstühle, Kommunionbank und Credenz	31
	Literatur	31
Nr. 4.	Erweiterung und Vergrößerung von Kirchen (Fortsetzung)	33
	Deutschlands Riesenthürme (Fortsetzung)	35
	Das Bildwerk des Taufsteins in Freudenstadt (Schluß)	37
	Ueber mittelalterliche Holzskulpturen aus Oberschwaben (Fortsetzung)	39
	Der Glasmaler Ludwig Mittermaier (Fortsetzung)	42
	Erklärung	44
	Literatur	44
Nr. 5.	Erweiterung und Vergrößerung von Kirchen (Fortsetzung)	45
	Deutschlands Riesenthürme (Fortsetzung)	47
	Der Glasmaler Ludwig Mittermaier (Fortsetzung)	48
	Literatur	52
	Lese- und Singpulte	52
Nr. 6.	Erweiterung und Vergrößerung von Kirchen (Fortsetzung)	53
	Der Glasmaler Ludwig Mittermaier (Schluß)	55
	Der Bildhauer Friedrich Schramm	57
	Erklärung	64
	Mittheilung	64
Nr. 7.	Deutschlands Riesenthürme (Fortsetzung)	65
	Erweiterung und Vergrößerung von Kirchen (Fortsetzung)	69
	Todtenleuchten	71
	Literatur	72
	Ankündigung	72
Nr. 8.	Deutschlands Riesenthürme (Fortsetzung)	73
	Erweiterung und Vergrößerung von Kirchen (Fortsetzung)	75
	Die Wandgemälde im Domkreuzgang zu Brixen	75
	Ueber die Hirscher'sche Madonna	80
	Literatur	83
Nr. 9.	Deutschlands Riesenthürme (Fortsetzung)	85
	Erweiterung und Vergrößerung von Kirchen (Fortsetzung)	87
	Die Wandgemälde im Domkreuzgang zu Brixen (Fortsetzung)	88
	Ueber die Hirscher'sche Madonna (Fortsetzung)	90
	Literatur	91
Nr. 10.	Deutschl. Riesenthürme (Schluß)	93
	Zur Würdigung der Renaissance und Spätrenaissance	97
	Zwei klassische Gemälde in einer Landkirche	98
	Ueber die Hirscher'sche Madonna (Schluß)	99
	Die Freskobilder in der Casa Bartholdy	102
	Literatur	104
Nr. 11.	Moderne Malerei	105
	Erweiterung und Vergrößerung von Kirchen (Fortsetzung)	110
	Literatur	111
Nr. 12.	Moderne Malerei (Schluß)	113
	Erweiterung und Vergrößerung von Kirchen (Schluß)	116
	Ein Evangelienpult aus der frühromanischen Periode	117
	Ornat im spätgothischen Stil	119
	Literatur	119

Digitized by Google

Alphabetisches Sach- und Namen-Register.

Abschluß von Kontrakten 20.
Ausstellung von München 105. 113.
Beetz, Himmelsleiter 84.
Brixener Kreuzgang 31 ff. 75 ff.
Chorstühle 31.
Cornelius, jüngstes Gericht 83.
Credenz 31.
Dohme, Kunstgeschichte 6.
Drache 19.
Ebe, Spätrenaissance 97.
Einhorn 37.
Erweiterung von Kirchen Nr. 1—12.
Evangelienpult 117.
Frantz, Geschichte der Malerei 52.
Freiburger Münsterthurm 15 f. 23 f.
Freilichtmalerei 106 ff. 113 ff.
Freskobilder der Casa Bartholdy 102.
Freudenstadt, Taufstein 4 ff. 17 ff. 37 ff. Evangelienpult 117.
Fronika 92.
Glasmalerei 29 ff. 44. 104.
Graus, katholische Kirche und Renaissance 97.
Gmünd, Johanniskirche 32.
Hirsch, Symbolik 5 f. 17 f.
Hirschersche Madonna 80 ff.
Holzskulpturen aus Oberschwaben 27.
Jerusalem, Tempel 11.
Jüngstes Gericht von Cornelius 83.
Keppler, Württemberg 52.
Kirchen, Erweiterung Nr. 1—12.
Kirchheim, Todtenleuchten 71.
Knoller 120.
Kolb, Glasmalereien 44. 104.
Kölner Domthurm 35 ff. Dom 72.
Kommunionbank 31.
Kontrakt 20.
Lesepult 52.
Löwe 38.
Malerei, moderne 105 ff. 113 ff. Technisches 63.
Mann, Gabriel Max 91.
Menghin, Knoller 120.
Michael 119.
Mittermaier 29 ff.
Münchener Ausstellung 105 ff. 113 ff.
Murillo 99.
Neresheim, Kloster 120.
Oberschwaben, Holzskulpturen 27 ff.
Orgelgehäuse 31.
Ornat, spätgothischer 119.
Panther 26.
Paulus, württembergische Kunstdenkmale 111 f.
Pearson, Fronika 92.
Pfeiffer, Kölner Dom 72.
Pfitzer, Johanniskirche in Gmünd 32.
Pläne 20.
Prinzipienfragen der Archäologie 92.
Raumeinheit 21 ff.
Reformation und Kunstgeschichte 6 ff.
Renaissance und Spätrenaissance 97 ff.
Ribera 99.
Riesenthürme Deutschlands Nr. 1—10.
Rottweil, Kreuzkirche 47.
Salach, Gemälde 98.
Schramm, Bildhauer 57 ff. 81 ff.
Schwaigern, St. Johann 46.
Semper, Brixener Kreuzgang 31 ff.
Singpult 52.
Stileinheit 13 f.
Straßburg, Thurm 65 ff.
Symmetrie, Gesetz der 22.
Taufstein in Freudenstadt 4 ff. 17 ff. 37 ff.
Technische Mittheilungen über Malerei 63.
Thürme Nr. 1—10.
Todtenleuchten 71.
Uhde 115.
Ulm, Barfüßerkirche 46. Münsterthurm 3 ff. Holzskulpturen 27.
Wandgemälde in Brixen 31 ff. 75 ff.
Weinsberg, Basilika 46.
Widder 18 ff. 25.
Wiegand, St. Michael 119.
Wien, Stephansthurm 85 ff.
Wilpert, Prinzipienfragen 92.
Wolff, Tempel von Jerusalem 11.
Württembergs Kunstalterthümer 52. 111 f.

Kunst-Beilagen:

Nr. 1. Taufstein in Freudenstadt.
Nr. 3. Orgelgehäuse, Chorstühle, Kommunionbank, Credenz.
Nr. 5. Lese- und Singpulte.
Nr. 7. Todtenleuchten.
Nr. 12. Ornat.
Dazu 65 Illustrationen im Text.

Digitized by Google

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Professor Dr. Keppler in Tübingen.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins, für denselben: der Vorstand Professor Dr. Keppler.

Nr. I. Erscheint monatlich einmal. Halbjährl. für M. 2. 05 durch die württemb. (M. 1. 90 im Stuttg. Bestellbezirk), M. 2. 20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, fl. 1. 27 in Oesterreich, Frcs. 3. 40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie gegen Einsendung des Betrags direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblatts" in Stuttgart, Urbansstraße 94, zum Preise von M. 2. 05 halbjährlich. 1889.

Erweiterung und Vergrößerung von Kirchen.

Eine Kirche zu bauen, welche jedem praktischen Bedürfnis ebenso entspricht, wie jenen ästhetischen und stilistischen Anforderungen, die wir heutzutag zu stellen berechtigt sind, — das ist ein Werk schwerer Sorge, vieler Geistesarbeit und großer technischer Erfahrung. Wieviel hier zu beachten ist, zeigt die neuerdings lebhaft ventilirte Frage, welches die beste Anlage für unsere Pfarrkirchen sei;[1]) es ist nur zu wünschen, daß die angeregten Untersuchungen weitergeführt werden und zu einem Resultat gelangen möchten, welches der bauenden Kunst als Norm und Regel dienen könnte. Nichts Leichtes ist es auch um ein tüchtiges Restaurationswerk, durch welches ein alter stilvoller Bau erneuert, ein stilloser wahrhaft verbessert und verschönert werden soll. Aber in gewissem Sinne schwieriger als Neubau und Restauration ist die Vergrößerung von Kirchen. Schwieriger als jener, denn hier kann der konstruierende Gedanke und die Kunst des Architekten nicht frei schalten; es liegt etwas Gegebenes und Bestehendes vor, mit dem zu rechnen ist; es muß Altes und Neues mit Weisheit zu Einem Organismus zusammengeschmolzen werden. Und während die Restauration den Bau nimmt und läßt, wie er ist, nur Defekte ausbessert und die Ornamentik über ihn hinspielen heißt, so muß die Vergrößerung sich einen gewaltigen Eingriff in seinen Organismus erlauben, ihm Wunden schlagen und sorgsam so wieder heilen, daß er dadurch nicht verliert, sondern gewinnt.

Dieses Bedürfnis der Kirchenerweiterung tritt aber heutzutag sehr häufig ein. An vielen Orten sind die noch aus dem Mittelalter überkommenen Kirchen, ja auch die des vorigen und die unseres Jahrhunderts für die angewachsene Bevölkerung zu klein geworden. Raummangel im Gotteshause aber hat in seinem Gefolge ein ganzes Heer bedenklichster Mißstände. Wenn Gänge und Bänke überfüllt sind und die Menschen sich drängen und pressen an heiliger Stätte, so wird vor allem Unruhe und Unordnung in Permanenz erklärt; man findet bald den Lärm nicht mehr anstößig, dann nimmt man ihn als etwas Selbstverständliches und gleichsam zum Aufenthalt in der Kirche notwendig Gehörendes hin; Gottesdienst, Andacht, Sammlung wird auf das schwerste geschädigt. Der Aufenthalt in der Kirche wird zur Qual, im Sommer gesundheitsgefährlich; die Rücksicht auf die Gesundheit wird für den einen Grund, für den andern Ausrede, die Kirche zu meiden. Der Gottesdienst wird beengt und beeinträchtigt; die Kinder drängen sich vor bis in die unmittelbare Nähe des Altars; Prozessionen innerhalb der Kirche sind nicht mehr möglich. Auch die Akustik leidet Noth; das Singen und Reden geht schwer in dem mit Menschen und Kleidern überfüllten kleinen Raum.

Abhilfe ist hier dringendes Bedürfnis. Wie soll sie geschaffen werden? Manche sind mit der Antwort schnell bereit und fordern in solchem Falle einfach einen Neubau; aus Gründen, auf die wir noch zu sprechen kommen, erklären sie sich überhaupt gegen das „Flickwerk" der Kirchenerweiterungen und verlangen, man solle so lange mit dem Alten sich behelfen, bis man einen Neubau unternehmen könne. Damit ist freilich die ganze schwierige Frage der Vergrößerung aus der Welt geräumt. Aber mit allem Nachdruck muß man sich dagegen aussprechen, daß ein

[1]) Vgl. Zeitschrift für christliche Kunst (redig. von Schnütgen, Verlag von Schwann in Düsseldorf). Jahrg. 1888 Heft 5, 7 u. 8.

Digitized by Google

Neubau für alle solche Fälle unter allen Umständen als das allein Richtige oder auch nur als das Beste und Empfehlenswertheste proklamiert werde. Durch diesen Canon werden den Gemeinden oft untragbare Lasten aufgebürdet; dem religiösen und kirchlichen Leben werden ohne Noth die schwersten Krisen bereitet; manche Gemeinde wird herzlos dazu verurtheilt, Jahrzehnte lang die oben genannten, mit der Enge des Kirchenraumes sich einstellenden Mißstände zu ertragen; schließlich führt das Streben, um jeden Preis tabula rasa zu machen, zu schweren Versündigungen gegen Kunst und Pietät; stilvolle und gesunde Bauten, die noch Lebenskraft für manches Jahrhundert in sich haben, heilige Stätten, geweiht durch die Konsekration des Bischofs, durch das Gebet der Gläubigen, durch die eucharistische Gegenwart des Herrn, werden ohne Noth mit roher Hand zerstört und weggeräumt, damit der Architekt ganz frei und unbehindert auf der Stelle schalten könne.

Solches Vorgehen ist eine rohe und pietätlose Zerhauung des Knotens und durch künstlerische Erwägungen nicht zu rechtfertigen. Kommt eine Gemeinde in die Nothlage, daß ihre Kirche zu klein und eng wird, so erwächst ihr damit eine Schwierigkeit, die nicht durch einen allgemeinen Machtspruch zu heben ist; mit Klugheit und Umsicht müssen je die obwaltenden Verhältnisse geprüft und darnach die Mittel der Abhilfe gewählt werden. In manchen Fällen ist es vielleicht möglich, mehr Platz zu schaffen, ohne größere bauliche Veränderungen, z. B. durch Erweiterung der Empore, durch Fortsetzung des beiderseitigen Gestühls bis zu den Umfassungsmauern, so daß die Seitengänge cassirt werden, durch Verengerung eines weit angelegten Stuhlsystems u. s. f. Bezüglich der Emporen ist nur daran zu erinnern, daß dieselben nicht mit Unrecht Schaffote der Kirchendisziplin genannt werden, und daß es durchaus nicht wünschenswerth wäre, die ganze Männerwelt und namentlich die männliche Jugend auf Emporen unterzubringen; zwei Emporen über einander sind schon als bedenklicher Mißstand anzusehen; vollends wird man in katholischen Kirchen es nicht zulassen können, daß eine oder zwei an den Längswänden laufende seitliche Emporen angebracht werden, wie man dies in protestantischen Kirchen häufig sieht. Weit eher könnte man dazu rathen, in zu klein gewordenen dreischiffigen Kirchen, falls die Seitenschiffe die nöthige Höhe haben, dieselben in zwei Geschosse zu theilen durch Einziehung eines Bodens, mit oder ohne Gewölbe; diese Emporen würden nicht störend wirken und eine große Raumvermehrung bedeuten. Für solche Ausnützung der Nebenschiffräume haben wir auch treffliche alte Vorbilder, wie die Kirche in Andlau im Elsaß, St. Peter in Köln, St. Ulrich in Regensburg. Diese Anlage der Seitenschiffe ist so eminent praktisch und läßt sich so künstlerisch und mit so guter Wirkung für die Innenarchitektur durchführen, daß man sie auch bei Lösung der Frage nach der besten Grundrißbildung für unsere Pfarrkirchen ernstlich ins Auge fassen sollte.

Ist diese Aushilfe möglich und kann man innerhalb des vorhandenen Kirchenraumes den nöthigen weiteren Platz schaffen, so ist die Schwierigkeit ohne große Geldopfer zu überwinden; es ist nur noch der Rath anzufügen, daß man nach Beseitigung des momentanen Bedürfnisses alsbald sich daran mache, einen Fond zu sammeln für die über kurz oder lang wohl wieder nöthig werdende weitere Raumschaffung, die dann nicht mehr so einfach sich bewerkstelligen läßt. (Fortsetzung folgt.)

Deutschlands Riesenthürme.

Von Stadtpfr. Eug. Keppler in Freudenstadt.

(Fortsetzung.)

Aber sie sind es, jeder auf seine besondere Manier, wie wir zwar alle Menschen sind, aber jeder auf individuell verschiedene Weise. Vor allem in Anordnung und Gruppirung welche Mannigfaltigkeit! Straßburg und Köln zeigen die zweithürmige Kathedralfront, aber jenes nach französischem, dieses nach deutschem Muster. Der mächtige den Dachfirst überragende Unterbau, auf welchem dort erst der fertige Nordthurm aufsteigt, fällt in Köln weg. Hier sind beide Thürme, den reich geschmückten Giebel des Langhauses in die Mitte nehmend, schon von unten auf als solche gekennzeichnet. (Vgl. Dohme a. a. O.

Digitized by Google

S. 200.) Anstatt der zwei Hauptthürme über dem westlichen Ende der Seitenschiffe setzen die beiden bloß zu Pfarrkirchen bestimmten Münster von Freiburg und Ulm nur einen Westthurm in der Breite und Flucht des Mittelschiffes an. Aber während der Freiburger Münsterthurm über die Westfront vorgelegt ist, wächst der Ulmer aus dem Körper der Kirche heraus und nur seine westlichen Strebepfeiler ragen charakteristisch hervor. Der Westthurm gruppirt sich in Freiburg wie in Ulm mit zwei den Chor flankirenden Seitenthürmen in Kreuzesform, während die beiden Kölner Thürme sich mit einem dritten über der Grundvierung — Centralthurm — im Dreieck verbünden. Wieder anders in Wien, wo offenbar in Erinnerung an altromanische Anlagen an der Stelle der Kreuzesarme zwei Hauptthürme angebracht sind, von denen übrigens nur der an der Südseite fertig geworden. Organisch verbunden ist dieser Thurm mit seiner Kirche durch die Fiktion eines Querschiffes, das er scheinbar abschließt, in Wirklichkeit ersetzt; äußerlich ausgedrückt ist diese Verbindung durch die Prachtgiebel, welche genau der Giebelreihe der Langseite entsprechend und dieselbe fortsetzend über den drei freien Seiten des unteren Thurmgeschoßes sich aufschwingen. Aehnlich ist der sonst sehr einfache Untertheil des Freiburger Thurmes mit der reichen Dekoration des Schiffes in Einklang gebracht: durch die gleiche Behandlung der Strebepfeiler hier und dort und deren gleichmäßige Ausschmückung an den Absätzen mit Tabernakeln.

Aber so mannigfach abgestuft die Verhältnisse unserer Riesenthürme zum Kirchengebäude seien, ihre inneren, individuellen, bald hätte ich gesagt persönlichen Unterschiede sind noch viel einschneidender, so daß wir nicht wissen, was wir am meisten bewundern sollen, ob den Reichthum des Stils, der so gründlich verschiedene Bauten aus sich gebar, oder die Vielseitigkeit der Baumeister, die innerhalb des einen und selben Stils einen solchen Reichthum charakteristisch verschiedener Wunderwerke zu erzeugen vermochten. Mit vollkommener Zierlichkeit und Leichtigkeit schwingt sich der ganz durchbrochene Freiburger Oberbau empor, als ob er des tragenden Untersatzes gar nicht bedürfte: wenn dieser ihn nicht hielte, ich glaube, dieser schönste mathematische Körper würde zu lichteren Höhen enteilen. Wie ganz anders Straßburg! Dieses ungeheure Parallelogramm lagert sich mitten in weiter Ebene, einem Gebirgstock gleich, der erst auf seinem Rücken den schroffen Felszacken des verwegensten Thurmes aufsteigen läßt, und der wie die natürlichen Gebirge unten seine lieblichsten Partien enthält, während er oben von Kühnheit starrt. Umgekehrt: Gerhards berühmtes Werk (Gerhardus de Rile war ein Sohn des Kölners Gottschalk aus der Ortschaft Riel bei Köln, Dohme a. a. O. S. 216) steigt schon von unten geflügelt auf wie keines, „aufstrebend," sagt Dohme ebendaselbst S. 218, „wie ein krystallinisches Gebilde; man fühlt in den zahllosen Statuen, Spitzgiebeln, Fialen, den schlanken Fenstern mit ihrem Stabwerk das Wachsen, Sprießen und Keimen nach oben." Der Ulmer Münsterthurm *flieht* nicht so fast die Erde als daß er fest in ihr gewurzelt *dasteht*: ein machtvoll aufgethürmtes Denkmal freien selbstbewußten Bürgerthums! Einen Gegensatz zum Ulmer bildet sein Bruder weiter unten an der Donau. Wie ein Springquell freudehell aufstäubt, so jauchzt gleichsam diese schlanke Wassersäule in ursprünglicher Macht ihres innersten Wesens zum Himmel empor. — Nichts kann verwandter und nichts zugleich verschiedener sein als diese Meisterwerke unserer Vorfahren. Lassen wir noch einige Schlaglichter aus der Aesthetik auf sie fallen, so ist der Freiburger in seiner stillen Größe ein Muster von einer ungesuchten, sich selbst noch unbewußten Schönheit. In der weit austönenden Ruhe und unerschöpflichen Gemüthstiefe, wie sie Erwins Meisterwerk eigen, erkennen wir den Sieg des geistig und zugleich des gefällig Schönen. Das berechnet Schöne, die abgemessene Schönheitslinie offenbart sich, und zwar bei größtem Reichthum der Komposition, in der strengen Gesetzmäßigkeit, im abgewogenen Ebenmaß, in der vollendeten Selbstgleichheit des Kölner Stils. In der massigen Erscheinung des Ulmer Thurms, welcher übrigens die schöne Individualisirung der einzelnen Bauglieder nicht ausschließt, kommt das machtvoll

Digitized by Google

Prächtige zu glanzvoller Entfaltung, während aus dem üppigen Dekorationsstil des Wiener Riesen uns das leicht Gefällige, anmuthig Zierliche anlächelt. Leihen wir endlich gewissen volksthümlichen und kulturhistorischen Anklängen das Ohr: diese Steinmassen widerhallen davon! Das zierliche Steinschnitzwerk des Stephansthurmes erzählt uns von der farbenschillernden gewürzten Beweglichkeit des Wiener Geistes; das absichtlich großartige, fast gewaltsame Wesen des Ulmer Riesen — „der Starke ist am mächtigsten allein" — bringt die Kraft und Größe der Städter, seiner Erbauer, zum angemessenen Ausdruck; die glatte Vornehmheit, der vollbewußte Adel, die ernste Majestät der Kölner Fassade kennzeichnet sehr wohl die hohe Hierarchie, der sie ihr Dasein verdankt; und wie sich in den unvermittelten Gegensätzen und mangelnden Uebergängen des volksthümlichen Straßburger Riesen die Wechsel der Zeiten spiegeln, deren alter treuer Zeuge er ist: so ist anderseits die heitere Unmittelbarkeit, der ungekünstelte Liebreiz („z' Friburg in der Stadt sufer isch und glatt") — der Freiburger Pyramide für den an ihrem Fuß gedeihenden Menschenschlag typisch geblieben. (Anm. Wir wundern uns, daß der Domthurm zu Frankfurt a. M. noch nie auf die deutsche Kaiserkrone gedeutet wurde; sein Abschluß ahmt unverkennbar eine Krone nach.)

Wir sehen denn unsere fünf stolzen Thürme wie in der Gegend, der sie das irdisch himmlische Siegel aufdrücken, und wie im Volksleben, so in der Aesthetik ihre scharf umschriebene Stellung einnehmen. Gerade weil jeder von ihnen, wie wir gesehen, eine besondere Seite des Schönen ausprägt, ist auch jeder, für sich allein betrachtet, der schönste von allen. Es braucht nicht gesagt zu werden, daß auch jeder bei unübertrefflichen Glanzpartieen seine Mängel aufweist. Aber was heißt hier Mängel? — Die Grenzen menschlichen Könnens! An diese zu rühren ist nur jenen gegeben, welche nach dem Ungewöhnlichen streben. Solche Mängel sind Tatzen des Löwen, an welchen man das Genie erkennt! Dahin gehören die für die Kölner Riesenfront unverhältnißmäßig kleinen Portale: ein Mangel, den die alten Meister wohl fühlten. Zeuge dafür ist ein alter Riß, der es mit fünf (statt drei) Portalen versucht, der Kleinheit gewissermaßen durch die Zahl abhelfend. Die sechs als Stütze der Last unentbehrlichen Pfeiler der Vorderseite setzten der breiteren Anlage der drei Thore ein unüberwindliches Hinderniß entgegen.

(Fortsetzung folgt.)

Das Bildwerk des Taufsteins in Freudenstadt.

Von Stadtpfarrer Eugen Keppler.

Unter den altromanischen Taufsteinen von auffallender Größe in unserem Land ragt der in der Stadtkirche zu Freudenstadt befindliche und wohl aus der zerstörten Klosterkirche von Hirsau hierher verbrachte durch seinen rohen Bilderreichthum hervor. Stammend aus der Zeit, da man anfieng, den Taufstein im Innern der Kirche und zwar symbolisch am Eingang derselben aufzustellen, zeigt derselbe ein schweres, von oben nach unten sich verjüngendes rundes Becken, das auf einem rohen cylindrischen Untersatz von nur 0,30 Meter Höhe ruht. Das ganze ist 1 Meter hoch. Die Höhlung ist genau halbkugelig ausgehauen, 1 Meter weit und 0,50 Meter tief. Der stark handbreite Rand zeigt auf seiner glatten Fläche eine einfache Verzierung aus gewundenen Linien. Unmittelbar unter diesem Rand ist das Becken von einem kräftigen, sauber ausgeführten gewundenen Rundstab umrahmt; ebenso unten, wo es auf dem Untersatze ruht, oder genauer: wo dieser in das Becken eingelassen ist (wovon man sich überzeugen kann, wenn man dasselbe von unten mit der Hand untersucht). Dem runden Untersatz lagern sich, demselben gewissermaßen viereckige Basis gebend, an vier Punkten Skulpturen vor. Drei Ecken sind von Löwen eingenommen. Das einemal ist es einer; sein Schweif ist, wie bei den andern durch die Hinterbeine hindurch über den Rücken gelegt und endet in einen blattförmig stilisirten Büschel; dann kommen zweimal zwei, von denen der eine dem andern die Vordertatzen über den Rücken schlägt, während beide einander den offenen Rachen zustrecken. Die vierte Ecke endlich bezeichnet ein Frauenbild, das in greulicher Ver-

Digitized by Google

renkung seiner rückwärts gebogenen Glieder sich karyatidenhaft an den Sockel anlehnt. Da solche Löwen und auch Menschengestalten als Träger von Taufsteinen sich nicht selten finden, so wird diesen eine besondere Bedeutung kaum beizumessen sein. Es möchte denn Einer in den Löwen die Wächter des Heiligthums, in der verkrüppelten Frauengestalt aber Eva die Mutter der Lebendigen aber auch der allgemeinen Sündhaftigkeit erblicken.

Dagegen bergen die Gebilde am Umkreis des Taufsteins eine Tiefe und Reife der Gedanken, welche seltsam absticht von der Unvollendung der Form. Auch war die Bedeutung wenigstens eines unter diesen Gethieren (des Hirschen) nie ganz vergessen. Das beweist die darüber mehr eingekritzte als eingehauene Inschrift: Evomit infusum homo cervus ab angue venenum, wozu das Kirchenbuch die ergänzende Bemerkung macht:

„Gleichwie der Hirsch die Schlang verschlingt
Und drauf zum frischen Wasser springt
Und von dem Gift wird wieder rein:
So steht's auch mit dem Menschen fein.
Dann er von Sünden wird purgirt,
Wann er im Tauff gewaschen wird;
Dann weicht alsbald das Schlangengift,
Das sie uns beigebracht mit List."

Die lateinische Inschrift ist, wie die formlosen, unregelmäßigen Buchstaben beweisen, sicher nicht viel älter als diese deutschen Verse. Die kühne Apposition homo cervus = der Hirsch-Mensch, d. h. hier: „Der Mensch nach Aehnlichkeit des Hirschen", kann nur aus der Zeit des neu erwachten Klassicismus stammen. Wir nehmen daher mit Grund an, daß dieser Stein seine lateinische Aufschrift erst zur Zeit seiner Ueberführung in die von Schickhardt erbaute Kirche erhielt. Danach ist im „Archiv", Jahrg. 1887 S. 15, das über die betreffende Inschrift Gesagte zu verbessern. Auch ist dort irrthümlich von zwei Hirschen die Rede. Die Sache ist diese: Ein Hirsch, Relief in den rohesten Umrissen, (die Augen z. B. sind wie auch in den andern Thierbildern nur als rohe Linien eingeritzt), doch nicht ohne eine gewisse Naturwahrheit, beugt sich über eine Schlange, um ihr den Tod zu geben; nicht aber speit er sie aus, wie das aus dem lateinischen Vers fälschlich geschlossen wurde; er verschlingt vielmehr die Schlange und das „Reinwerden" von dem Gift, oder wie es gewöhnlich dargestellt wird, die Aufhebung und Unschädlichmachung des Giftes in ihm folgt erst nach, sobald er aus der Quelle getrunken. Cervus quando vult renovari et cornua sua ponderosa deponere quaerit in nido formicarum serpentem, quem deglutiens et venenum aestuans currit ad fontem, de quo postquam biberit, venenum expellitur, cornua deponuntur. Vincent. Bellovac. Spec. moral. lib. III. (cf. Corblet Revue 1864, p. 546).*)

Nach der Anschauung der Vorzeit, die auch im Mittelalter ganz gang und gäbe war, ist der Hirsch der größte Schlangenjäger und Schlangentödter. Wenn die Gebrechen des Alters sich einstellen, wächst sogar in ihm des Jagens Begier, anstatt abzunehmen. Er trinkt an der Quelle und sendet einen kalten Wasserstrahl in das Lager der Schlange. Treibt das sie noch nicht heraus, so tödtet er sie mit seines Athems Strahl, oder zieht sie daran, indem er den Athem an sich zieht, wie an einer Angel heraus. Windet sie sich dann vor seinen Füßen, zertritt er sie und verschlingt sie. Es liegt auf der Hand, wie sehr dieser Schlangenhaß und diese Schlangenhatz von Seite des Hirschen ohne eine andere Waffe als seinen kalten Wasserstrahl oder seinen heißen Athemstrahl ihn als treffliches Sinnbild erscheinen lassen mußte von der unversöhnlichen Gegnerschaft Gottes gegen die Sünde und von dem Sieg des Erlösers über den Geist der Finsterniß: als ein Sinnbild vollends passend für einen Taufstein, da ja bei der heiligen Taufe die Beschwörung Satans bekanntlich auch durch Anhauchung geschieht und das Wasser, verbunden mit dem Wort Gottes, das äußere Zeichen darstellt, unter welchem der Herrschaft des Teufels ein Ende gemacht wird. Einen

*) Die isländische Anschauung kenne ich wohl, wornach der Hirsch, wenn er beim Trinken merkt, daß eine Schlange in seinem Munde sei, sie ausspeie und zu Tod trete. „So erblickt auch unser Herr Jesus Christus unsern Feind den Teufel, und treibt ihn aus unserem Herzen mit dem Brunnen der göttlichen Weisheit." Physiologus, Ausg. von Rommel, S. 101. Allein nach unseren mittelalterlichen Thierbüchern, auf die es hier allein ankommt, ist die Sache so einfach nicht.

Digitized by Google

Hinweis aber auf das Wort Gottes mögen wir finden in der dreiblätterigen Pflanze, die wir mitten in der Schlangenwindung auf unserem ersten Bild erblicken, vorausgesetzt, daß wir diese Pflanze als eine Erinnerung an die „grünenden Auen" begrüßen wollen, auf welche die mittelalterliche Kunst den Hirsch so gerne versetzte. Diese grünen Auen sinnbilden bekanntlich die gute Weide des Wortes Gottes und der Hirsch darauf als wiederkäuendes Thier weist hin auf die Betrachtung des göttlichen Wortes. Doch steht nichts im Weg, dies geheimnißvolle Blatt auch für irgend eine Heilpflanze zu halten, mit welcher die Hirsche und andere Thiere der Sage nach gegen Schlangengift und gegen Verwundungen sich schützten. Plinius, Nat.-Gesch. 9, 8, 61. Ebendaselbst im 28. Buch, 42. Kap. und 8. Buch, 50. Kap. erzählt er gar, daß, wie der Hirsch bei seinen Lebzeiten der größte Schlangenfeind gewesen, so auch noch aus seinem Fleisch schlangenvertreibende Mittel gewonnen werden. „Man vertreibt sie aus ihrem Lager mit einer Mischung von Hirschblut, Dragum, wildem Saturei und Färberkraut . . . man verscheucht sie mit einem Aufguß von Bertram und Hirschblut." Unseren Naturkundigen steht nun frei, aus dem fraglichen Pflänzlein zu machen, was sie wollen. Jedenfalls wird man in demselben ein Gegenmittel gegen Schlangen und Schlangengift erkennen müssen, will man es nicht lieber allgemein fassen als Sinnbild der guten Weide der göttlichen Wahrheit.

Doch zu viel Ehre wäre es für unseren alten Steinmetzen, würden wir glauben, dergleichen sei nur ihm vorgeschwebt. Dergleichen Vorstellungen waren das Gemeingut Aller. Allenthalben galt der Hirsch, der sagenhafte Schlangentödter, als das Sinnbild Christi, sodann der Apostel („sie werden Schlangen aufheben") und endlich der Christen überhaupt, die ja Nachfolger Christi sein sollen. So stellten es die Thierbücher dar, so meiselten es die Steinmetzen und die Maler malten es und die Gläubigen „ruminirten" drüber verständnißinnig: ja Alles verstand einander, weil alle Willkür (auf deutsch: Subjektivismus) ausgeschlossen war, weil die Bildner und mit ihnen übereinstimmend die Bestiarien aus den Erklärungen der Väter schöpften. Diese selbst aber haben die sagenhaften naturgeschichtlichen Ansichten der Vorzeit benützt, jedoch nur als Träger höherer Wahrheiten und zur Erläuterung des Wortes Gottes. So giebt es keinen Ausleger der Schrift, der nicht dem „jungen Hirschen" im Hohen Lied (2, 17) die oben besprochenen Seiten abgewinnen würde. Das Band aber zwischen den Kommentaren der Väter und den Thier- und Kunstbüchern des Mittelalters bilden die altchristlichen Darstellungen. Auch dort dient der Hirsch den gleichen mystischen Anschauungen. Auf einem Wandgemälde in den Katakomben der hl. Agnes nimmt er augenscheinlich die Stelle des Erlösers ein und auf einer Mosaik in San Clemente in Rom, die dem 9. Jahrhundert zugeschrieben wird, ist als Zeichen des Erlösers ein Hirsch dargestellt, der sich wie auf unserem Taufstein auf eine Schlange niederbeugt, um ihr den Tod zu geben. (Corblet a. a. O. S. 550.) Was aber in dem Gehirn unseres primitiven Bildners vor sich gieng, als er seinen primitiven Hirsch ausmeiselte, das mag uns Philippe de Than, sein Zeitgenosse (oder doch wenig später als er) deuten. Er sagt: „Unter diesem Hirsch ist füglich Christus zu verstehen. Das Wasser ist die Weisheit in seinem Munde; sein Athem bedeutet den Exorcismus; die Schlange aber den Teufel, dem sie nur allzusehr gleicht. Der Schlange Lager aber ist das Herz so manches Menschen und daraus wird sie verbannt und ausgestoßen." (Bei Corblet ebend. S. 548.)

Reformation und Geschichte der deutschen Baukunst.

Dr. Dohme hat bei Grote in Berlin eine Geschichte der deutschen Baukunst herausgegeben, welche in der ersten Nummer des „Archivs" vom Jahre 1888 eine so warme Empfehlung gefunden hat, daß wohl der Einsender dieser Zeilen nicht der einzige gewesen ist, der sich zur Anschaffung des Werkes entschloß, und er hat es nicht bereut. Die sorgfältige Lektüre hat ihm manche lehr- und genußreiche Stunde eingebracht. Je ungetheilter er aber der Anerkennung beitritt, welche dem Werke von Dohme in einer katholischen Zeitschrift

Digitized by Google

zu Theil wird, desto berechtigter ist er wohl auch, im Interesse des Buches und seines Verfassers nicht zurückzuhalten mit dem, was ihm mißfallen hat, in der Hoffnung, daß weitere Studien den Verfasser veranlassen könnten, bei einer etwaigen neuen Auflage das, was katholische Leser verletzt, der historischen Wahrheit gemäß richtig zu stellen.[1])

Der Verfasser hat sich mit Liebe und Verständnis in die Geschichte der kirchlichen Baukunst des Mittelalters vertieft; und was hätte er auch Jahrhunderte lang von deutscher Baukunst zu erzählen ohne die Bauthätigkeit der Kirche? Dagegen trübt seinen Blick eine dogmatische Voreingenommenheit, sobald sich seine Erzählung in jener Periode bewegt, welche den Einfluß der Reformation auf die Baukunst in unserem Vaterland zu schildern hat. Es ist ebenso sehr zu verwundern, als zu bedauern, daß sich Dohme hier so wenig von gewissen Vorurteilen und Schlagwörtern frei zu machen wußte, welche der protestantischen Jugend zur Zeit des Konfirmandenunterrichts als das wahre Evangelium über katholische Dinge beigebracht zu werden scheinen.

Wir rechnen dahin in erster Linie die Märchen vom Ablaßprediger Tetzel, dem „Cynismus" (S. 181) vorgeworfen und Schuld gegeben wird, daß er zu „drastischen Mitteln gegriffen" habe, „welche den Ausbruch der Kirchenspaltung heraufführten". Das sind ziemlich oberflächliche, jedenfalls überflüssige Bemerkungen in der Geschichte der deutschen Baukunst. Den wahren Tetzel kennen zu lernen muß bei dem jetzigen Stand der Literatur über ihn für einen redlichen Forscher leicht sein.

In Folge anerzogener Vorurteile geschieht es ferner, daß Dohme gewisse bauliche Anlagen (die Hallenkirchen der Gothik, die Kirchenbauten der Franziskaner und Dominikaner, die einheitlichen, mächtigen Binnenräume des Renaissancestils z. B. S. 198, 366, 392) auf veränderte Anschauungen über den Wert und die Bedeutung der Predigt in der katholischen Kirche zurückführt. Es ist mehr geistreich als wahr, davon zu reden, daß die in Italien aufgekommene Bildung von einheitlichen weiten Binnenräumen statt der mehrschiffigen Anlagen mit scharfen Gliederungen am Langhaus, Querarm und Chor „eine universelle Bedeutung gewann, seit das Tridentiner Konzil der Predigt größeren Raum im Gottesdienst einräumte, als sie ihn bisher gehabt, und der letztere selbst in größerer Festespracht auftrat" (S. 366), oder zu versichern, die Verbindung von Langhaus und Kuppelbau in St. Peter zu Rom u. a. a. O. sei „der adäquate Ausdruck für den Ritus der katholischen Kirche, wie er sich seit dem Tridentiner Konzil ausgebildet hatte" (S. 392). Weder auf dem Gebiete der Predigt noch auf dem des Kultus kommt dem Konzil von Trient die vom Verfasser zugeschriebene Bedeutung zu; in beiden Richtungen hat dasselbe weit mehr die alten Bestimmungen und Vorschriften neu eingeschärft, als neue gegeben. Die sonntägliche Predigt ist eine apostolische Sitte, die in der katholischen Kirche stets treu eingehalten wurde und in den deutschen Pfarrkirchen auch in den Tagen des finstersten Mittelalters nicht aufgegeben war, wie die Geschichte der deutschen Plenarien und der Predigt sattsam erweist. Der Prediger und seine Zuhörer bedürfen am wenigsten dieser „größeren Räume", wie sie nach dem Tridentinum im Interesse der Predigt entstanden sein sollen; für sie waren schon manche Kirchen der früheren Jahrhunderte viel zu groß, so daß das Publikum eng um die Kanzeln zu schaaren sich genöthigt war, falls es die Predigt verstehen wollte! Auch der Kult unserer Kirche hatte durch das Tridentinum keine wesentlichen Veränderungen erfahren, aus welchen das Aufkommen und die Verbreitung des Barocks zu erklären wäre. Die Verbindung von Langhaus und Kuppelbau in der Aera dieses Stils hat seine historischen Parallelen in der Verbindung der Thurmanlagen zur Zeit der romanischen Bauten mit dem Thurm, bezw. der Kuppel über der Vierung, und gewiß darf man zweifeln, ob die „Festespracht größer" oder wesenlich anders gewesen sei in den Zeiten, wo das deutsche Kaiserthum von seiner Höhe längst herabgestiegen war, als in denen, wo die deutsche Nation in der Kraft ungeteilter Glaubenseinheit ihre großen Kirchenfeste in den Domen von Aachen, Bamberg, Marburg und Rom selber feierte!?

Zu demselben Kapitel der Geschichtsbaumeisterei müssen wir es rechnen, wenn von den Kirchenbauten in Sachsen zur Zeit des 15. Jahrhunderts gesagt wird: „Die Gebäude durchweht ein neuer, man ist versucht zu sagen, reformatorischer Zug: die Kirche ist nicht mehr das Haus der Geist-

[1]) Die oben hervorgehobenen Punkte und Differenzen glaubte Referent und Redaktion in der Recension des genannten Buches aus dem Grund übergehen zu können, weil der Verfasser des Buches sichtlich nirgends mit Willen katholische Leser verletzt, vielmehr in einem bei protestantischen Autoren unserer Tage leider immer seltener werdenden Maße von jedem animus injuriandi in seinem Buch sich frei zeigt. A. d. R.

Digitized by Google

lichkeit, sondern das der Gemeinde, die für den Klerus bestimmten langgezogenen Chöre fallen weg" (S. 278). Sollten in der That die großen mächtigen Tempel vorangegangener Jahrhunderte gebaut worden sein für die Geistlichen, daß diese sich darin verlieren und langweilen? Es ist sehr verständig und für denkende Leser auch verständlich, wenn sofort l. c. beigefügt wird: „Das war freilich auch schon die Tendenz der städtischen Pfarrbauten seit länger als einem Jahrhundert [nur?!] gewesen, lag im Wesen der Hallenkirchen überhaupt." In der That! Kirchen, in welchen keine Mönche, kein Klerus zum Stundengebet sich versammelten, sondern in welchen, mehr oder minder zahlreiche Gemeinden sich zum Gottesdienst um ihren Pfarrer schaarten, bedurften des Luxus großer Choranlagen nicht. Aus den Spezialforschungen eines Lotz, Dehn-Rotfelser u. a. geht unzweifelhaft hervor, daß man namentlich bei Erbauung von Pfarrkirchen sich von den praktischen Bedürfnissen der Predigt leiten ließ und den Wünschen der Stifter aus der Mitte der Bürgerschaft („der Gemeinde") jederzeit willige Rechnung trug. Der Unterschied von Kloster- und Pfarrkirchen, also der Zweck der Kirchengebäude wird wohl jederzeit in erster Linie für die Gestaltung des Bauplans ausschlaggebend gewesen sein.

Diese ererbten Vorurtheile bilden endlich für den Verfasser der Geschichte der deutschen Baukunst eine Art von Binde um die Augen, welche ihn hindert, *der Thatsache gerecht zu werden*, welche diese Geschichte für die letzten drei Jahrhunderte hinsichtlich des *Unterschiedes in der Bauthätigkeit zwischen der katholischen und protestantischen Kirche Deutschlands* feststellt. Zwar die Thatsache selbst wird von Dohme wiederholt unumwunden zugestanden. Wir lesen betreffs der ersten Periode dieses Zeitraums, der deutschen Renaissance S. 288: „Sind auch Vorkommnisse, wie jenes Braunschweiger, äußerst selten, wo der Bau des Thurmes der St. Andreaskirche eingestellt wird, weil man zur Lehre Luthers übergetreten, so hat doch unverkennbar die reformatorische Bewegung zunächst in hohem Maße ungünstig auf den Kirchenbau bei Katholiken und Protestanten gewirkt. Die Zahl der nennenswerthen Arbeiten der Art im ganzen 16. Jahrhundert beträgt kaum ein Dutzend," von welchen überdies der bedeutendere Teil auf Seite der Katholiken zu suchen ist (S. 364—370), denn „ungünstiger noch als für die katholischen Länder lag die Entwicklungsmöglichkeit der Kirchenbaukunst in den protestantischen. An die italienische Entwickelung anzuschließen, die „papistische" Kunst aufzunehmen verbot in jenem Jahrhundert des Kampfes die religiöse Ueberzeugung", was man aber selbständig und eigenartig zu leisten versuchte, war ein „architektonisches Ungeheuer", welches Schickhardt auf Befehl von Herzog Friedrich von Württemberg 1599 für Freudenstadt baute (S. 368 f.). Da Dohme sein Urteil über den Einfluß der Reformation in dem oben genannten Satze (S. 288) durch den Zusatz „zunächst" einschränkt, so erweckt er im Leser die Erwartung, daß das später besser geworden sei. Dohme muß aber bei Schilderung der zweiten Periode gestehen, daß die Besserung hauptsächlich den Katholiken zu gute kommt. Es wird eingeräumt, daß sofort nach den Greueln des 30jährigen Krieges „die katholische Kirche auch diejenige Macht ist, deren Mittel zuerst wieder für größere bauliche Unternehmungen erstarken", daß ferner in den achtziger Jahren des 17. Jahrhunderts bereits eine seit der Uebergangszeit unerhörte Baulust im ganzen weiten Gebiet rege war, die bis in die dreißiger Jahre des folgenden Jahrhunderts eine noch immer nicht übersehene Fülle mächtiger Kloster-, Kathedral-, Pfarr- und Stiftskirchen schuf, und daß hiebei geistliche und weltliche Fürsten mit den vornehmen Mönchsorden, getragen von hoher Monumentalität der Baugesinnung, wetteiferten (375 f. 406). Dagegen „treten neben den Bauten der katholischen Kirche, die der evangelischen zurück" (S. 372). „Selbst der künstlerisch bedeutendsten unter den protestantischen Kirchen fehlt jener Zug von Phantastik und fröhlichem Reichthum, der nicht nur im allgemeinen die katholischen Kirchen der Zeit auszeichnet, sondern gerade in Dresden die katholische Hofkirche in Gegensatz zur evangelischen Frauenkirche stellt. Denn mehr noch als in der Renaissance macht sich jetzt in der protestantischen Kirchenbaukunst ein nüchtern-utilitaristischer Geist geltend" (S. 402).

Was wir nun aber gegenüber dem Zugeständniß dieses thatsächlichen großen Unterschieds vermissen, ist eine *genügende Erklärung und prinzipielle richtige Würdigung der geschichtlichen Thatsache*. Der Versuch wird einmal bescheiden gemacht, fällt aber auch sehr bescheiden aus. Dohme charakterisiert „den großen Gegensatz zwischen der Architektur des 16. Jahrhunderts und der der älteren Perioden in Deutschland" (S. 290) dahin, daß letztere das Bild bieten fortschreitenden Ausreifens einem bestimmten Ziele zu, an dessen Verwirklichung die Künstler der verschiedenen

Digitized by Google

Zeiten und Gegenden unbewußt arbeiten; „mit der Renaissance aber tritt an die Stelle dieser Zielstrebigkeit ein planloses Umhertasten: das, was bis dahin der Führer der architektonischen Entwicklung gewesen und im Heimathland der neuen Formen nach wie vor blieb, die kirchliche Baukunst, tritt in Folge der reformatorischen Bewegung in Deutschland[1]) zurück. Aber auch die Profanarchitektur krankt an den politischen Verhältnissen des Landes . . . Es ist, als ob der gewaltige Gedanke der Reformation, den die Nation mit ihrem Herzblut durchgeführt, das große Wollen auf anderen Gebieten erschöpft hätte." Der letzte Satz ist nun zwar eine Phrase; da sie aber für die Würdigung des „gewaltigen Gedankens" nicht sehr schmeichelhaft ist, so wollen wir uns mit ihr ebenso wenig aufhalten, wie mit ähnlichen Phrasen, denen man in anderen protestantischen Schriften gleich wie evangelischen Wahrheiten begegnet, z. B. S. 283: „Es ringen die Geister auf allen Gebieten nach Befreiung aus den Banden, in die das Mittelalter Denken und Leben gelegt", oder S. 284: „Die Massen des Volkes sind es recht eigentlich, in denen der Geisterfrühling sproßte. Sie sind die Träger[2]) jener großen religiösen Bewegung, des Kampfes um die Emanzipation der Geister aus den Banden Roms, der einen Kernpunkt der ganzen Bewegung bildet." Um so begieriger aber haben wir uns nach den Gründen umgesehen, welche das Zurücktreten der kirchlichen Architektur aus ihrer führenden Stellung überhaupt und das der Bauten der evangelischen Kirche hinter jene der katholischen Kirche insbesondere rechtfertigen oder erklären? Davon ist viel später, auf S. 372, in folgenden Worten die Rede:

„Es ist das einerseits in der Eigenart des evangelischen Gottesdienstes begründet, dessen Bauprogramm in erster Linie auf Schaffung eines Predigtraumes abzielt. Bei diesem Ziele aber wird man große Abmessungen eher vermeiden, als suchen.[1]) Dazu kam der einfache Charakter des lutherischen Ritus, die Zurückweisung alles Schmuckes in reformirten, und endlich die meist schlechte Finanzlage der Kirchen beider Bekenntnisse." Was den erstgenannten Grund betrifft, so sollte man erwarten, daß, wenn der evangelische Gottesdienst in der That ein eigenartiger ist, man sich nicht begnügt hätte, wie es durchweg geschah, sich in den Kirchen häuslich einzurichten, welche man den Katholiken abgenommen hatte, wobei man höchstens mit einem geringeren oder größeren Vandalismus die Kunstwerke der „papistischen" Zeit zertrümmerte und „allen Schmuck" nicht nur „zurückwies", sondern hinauswarf! man sollte erwarten, daß dieser eigenartige Gottesdienst endlich nach dreieinhalb Jahrhunderten das Modell, „das Bauprogramm", gefunden hätte und die Gläubigen wetteifern würden, es zu verwirklichen!

Es dünkt uns sehr beschämend für die gestaltende Kraft der Künstler und der sie seit Eintritt jenes „Geisterfrühlings" befruchtenden Ideen, wenn wir lesen (S. 368): „Wohl beschäftigt die Frage nach der Gewinnung eines normalen Grundrisses für den evangelischen Ritus schon seit dem Ende des 16. Jahrhunderts die Architektenwelt, aber die Lösungen, welche man vorerst bietet, haben keine tiefere Bedeutung." Nicht viel besser beurtheilt werden „im Anfang des 18. Jahrhunderts die mannigfachen praktischen und theoretischen Experimente, um einen Normalgrundriß für die evangelischen Predigtkirchen zu gewinnen. Charakteristisch für diese Versuche sind die sonst unbedeutenden Centralkirchen Berlins aus dieser Zeit" (S. 402). Von weiteren „Versuchen" ist in der „Geschichte der deutschen Baukunst" nicht mehr die Rede, und unseres Wissens harrt noch heute „die Frage nach der Gewinnung eines Grundrisses", welcher „der Eigenart des evangelischen Gottesdienstes" entspräche, ihrer künstlerischen Lösung und begnügt man sich, mehr oder weniger im Anschluß an das katholische Mittelalter und die italienischen Vorbilder sich evangelische Gotteshäuser zu bauen. Von einem Einfluß des Ritus auf

---

[1]) Nach dem, was Dohme in seinem Werk selbst, wie die soeben ausgehobenen Stellen zeigen, mittheilt, müssen wir unter dem Ausdruck „Deutschland", den evangelischen Theil Deutschlands verstehen: in katholischen Landestheilen blieb die kirchliche Baukunst Führerin der Bauentwicklung wie in Italien.

[2]) Die „Massen des Volkes" haben sich, wenn man von jenen absieht, welche den Bauernaufstand mitmachten und nach Luthers Rezept „wie tolle Hunde" todtgeschlagen werden sollten, an die Reformation meist angeschlossen in Folge von Zwangsmaßregeln derjenigen, welche das Kirchenregiment und die Kirchengüter an sich rissen und das Gesetz ausübten: cujus regio, ejus et religio. So wurden z. B. in Augsburg die „Banden Roms" vom Magistrat gesprengt „mittelst Strafen an Ehre, Leib und Gut" gegen jene, welche nicht vorzogen — in's „Exil" zu gehen!

[1]) Diese entschuldigende Bemerkung nimmt sich sonderbar aus neben der, welche S. 366 über die „weiteren Binnenräume" bei den Katholiken gesagt wird, seit angeblich das Tridentinum der Predigt einen größeren Raum im Gottesdienst eingeräumt habe. Ist das gleiches Maß und Gewicht?

Digitized by Google

die Gestaltung derselben kann schon um seines gar zu „einfachen Charakters" willen nicht die Rede sein. Wo eine Kirche fast nur dazu das ganze Jahr über dient, daß die Gemeinde einmal in der Woche dort zusammenkommt, um einige Lieder zu singen und eine Predigt zu hören, dort wird sich naturgemäß der Kirchenbaukunst jener „nüchtern utilitaristische" Geist bemächtigen, über den geklagt wird. Nur mache man dafür nicht „die schlechte Finanzlage der Kirchen beider Bekenntnisse" verantwortlich. Der Verfasser kennt ja sehr wohl den unerschöpflichen goldenen Grund und Boden, auf welchem die unzähligen großen und kleinen katholischen Kirchen aller Jahrhunderte gebaut worden sind! Er redet von dem „Glaubenseifer, welcher der Geistlichkeit reiche Mittel zur Verfügung gestellt" (S. 181). Zwar meint er, derselbe habe um die Wende des 16. Jahrhunderts die Ausfälle nicht mehr zu decken vermocht, eine Ansicht, die er wesentlich wird modifiziren müssen, wenn er z. B. die lange Reihe von Kirchenbauten, die um jene Zeit von einer angeblich theilnahmslosen Menge durch milde Spenden sind ermöglicht worden, nur etwa im ersten Band von Janssens deutscher Geschichte flüchtig überschaut!

Allein wahr ist und Dohme erkennt es richtig (cfr. S. 375): Der Glaubenseifer, und fügen wir hinzu, der hieraus erwachsende religiöse Opfersinn der Christen ist es allezeit gewesen, der unsere Kirchen baute. Dohme hat nun eben dort, wo er die Gründe für das Zurücktreten der evangelischen Kirchenbauten hinter die katholischen angibt, sich auch darüber verbreitet, warum sofort nach den Greueln des 30jährigen Krieges eine so großartige kirchliche Bauthätigkeit in katholischen Landen sich regte. Dohme faßt das Resultat der Reformationskämpfe für die Baugeschichte in die Worte zusammen: „Der Kampf um kirchliche Machtfragen hatte auch religiöse und kirchliche Anschauungen wieder in den Vordergrund des Empfindens gerückt. Aber die Religiosität selbst war eine andere geworden; das Verhältniß des Individuums zur Gottheit hatte sich vertieft; die Intimität des seelischen Empfindens war gewachsen. Das gesteigerte religiöse Empfinden der Zeit nun steigert auch die Lust am baulichen Schaffen auf kirchlichem Gebiete. Allerorten erwachsen im 17. und 18. Jahrhundert neue Gotteshäuser, lichte geräumige Anlagen, die in rauschender Pracht die Majestät des Göttlichen sinnfällig zu machen lieben. Die Kirche ist jetzt der glänzende Festsaal geworden, in dem die Menschheit ihre höchsten Feste, die Vermählung der Seele mit Gott, feiert" (S. 372).

Zunächst nun haben wir es nicht gerne, die kirchliche Baugeschichte mit „Machtfragen" zu verquicken. Man redet ja so gerne von der „Macht" der katholischen Kirche. Dohme schreibt, wie schon bemerkt, S. 375: „Die katholische Kirche ist auch diejenige Macht, deren Mittel nach dem Kriege zuerst wieder für größere bauliche Unternehmungen erstarkte." Man hat sich so vielfach ein leeres Phantom von äußerer, von hierarchischer Machtfülle unserer Kirche zurecht gemacht und denkt nicht an die ideelle Macht, die Glaubenskraft, ohne welche eine Kirche über die Gläubigen und ihre Güter völlig machtlos ist und nur durch die Staats- und Fürstengewalt aufrecht erhalten wird! Sodann trifft es auf die katholische Kirche durchaus nicht zu, daß in der Zeit von 1517 bis 1648 „die Religiosität eine andere geworden sei, das Verhältniß des Individuums zur Gottheit sich vertieft habe und die Intimität des seelischen Empfindens gewachsen sei" im Vergleich mit den vorangegangenen Zeiten. Hätte Dohme sich in der Geschichte der mystischen Theologie ebenso, wie in der gothischen Baukunst umgesehen, so würde er finden, daß die Gemüther in der genannten Periode im Vergleich mit der früheren viel mehr verroht als vertieft wurden, und daß an Zartheit des Empfindens, an Intimität des Individuums zur Gottheit kaum etwas aus allen Zeiten hinanreicht an die Schriften eines Heinrich Seuse und anderer Mystiker! „Die Lust am baulichen Schaffen" war dort, wo die Reformation eingeführt wurde, so sehr den Christen vergangen, daß schon Luther und nach ihm die Kirchen-Visitatoren über den allgemeinen Zerfall der Kirchen und den Mangel an Opfersinn laute Klagen erhoben, und wenn, wie Dohme gelegentlich bemerkt (S. 358) „in der Richtung auf den Kirchenbau der protestantische, vorwiegend auf die Predigt gerichtete Gottesdienst keine neuen Anforderungen stellte", so waren es nicht nur die Bürger Bremens allein, die „in stolzem Kraftgefühl" sich den Profan- statt Kirchenbauten zuwandten und dem Naturalismus in Kunst und Leben zum allgemeinen Sieg verhalfen. Gotteshäuser von geräumigen Anlagen, die in rauschender Pracht die Majestät des Göttlichen sinnfällig machen, hat sicher auch das Mittelalter geliebt, und in allen Zeiten ist dem katholischen Christen am Altare auch das kleinste Kirchlein zum glänzenden Festsaal geworden, wo er im Sakrament die Vermählung seiner Seele mit

Digitized by Google

Jesus Christus, dem Sohne Gottes, feiert. Wenn die mittelalterlichen Kirchen — wir denken weniger an die Gothik — minder lichtvoll waren, als die der Renaissance, so suchen wir die Ursache nicht in religiösen Ideen, wie wir uns auch aus diesen letzteren die Aufnahme der Renaissance überhaupt nicht erklären. Sicherlich hat dieselbe mit veränderten oder gar vertieften religiösen Anschauungen in Folge der Reformation nichts zu thun. Dafür bürgt schon die Heimat derselben — das „lichte" Italien, wo sie geboren wurde. Für uns ist die von Dohme wiederholt betonte Thatsache, daß die Gothik sich ausgelebt, in ihrer Zielstrebigkeit zu Ende entwickelt hatte, hinreichend, um uns das Aufkommen und die Herrschaft eines neuen Stiles im Zusammenhang mit seinen großartigen Vorzügen, gerade für kirchliche Zwecke und den katholischen Ritus sowie im Zusammenhang mit dem Humanismus zu erklären.

Dabei nimmt uns nur das Wunder, daß sich Dohme der Folgerungen nicht bewußt wird, die sich aus seinen Auseinandersetzungen über die kirchliche Bauthätigkeit in katholischen Ländern für die Erklärung der Thatsache ergeben, weshalb in drei Jahrhunderten die Baugeschichte der evangelischen Kirche so viel ärmlicher in der Zahl und in der Art ihrer Werke ist, als jene der katholischen Kirche? Denn wenn in der That die Kämpfe der Reformation eine Vertiefung und Erstarkung der religiösen Ideen und in Folge dessen eine gesteigerte Lust am baulichen Schaffen erzeugten, so sollte davon doch vor allem die protestantische Kirche Nutzen gezogen haben und demnach das Verhältniß beider Kirchen auf diesem Gebiet das umgekehrte sein, als es ist! Man wird daher sagen müssen, daß die Hauptursache, weshalb die Baugeschichte der evangelischen Kirchen hinter jener der katholischen zurücksteht, in der geringeren gestaltenden Kraft des religiösen Empfindens selbst liege und der Glaubenseifer hier größer sei, freudiger, anhaltender, aufopfernder, mächtiger sich erweise, als dort.

Ja mehr noch! In den preußischen Jahrbüchern schreibt Th. Schiemann Juni 1887 S. 582: „Das kirchliche Leben mit seinen Licht- und Schattenseiten hat stets im Mittelpunkte der geistigen Interessen des Landes gestanden. Der Reichthum und die Blüte der Kirchen ist uns ein Maßstab zugleich für Wohlfahrt und Kunstsinn der Generation, auf welche sie zurückgehen, ganz wie anderseits der Verfall der Kirchen das sichere Symptom des Niederganges des gesammten kommunalen und politischen Lebens ist." Einen fortlaufenden Kommentar dazu liefert die Geschichte der deutschen Baukunst, die, selbst wenn sie mit der dogmatischen Voreingenommenheit eines sonst billigen Protestanten geschrieben wird, ein neuer Beleg für die Wahrheit ist, die Alexis von Tocqueville mit den Worten ausgesprochen hat:

„Die Restauration der Geschichtswissenschaft ist die Restauration der katholischen Größe."

Rottenburg.

Domkapitular Zimmerle.

Literatur.

Der Tempel von Jerusalem und seine Maße von P. Odilo Wolff O. S. B., Mitglied der Beuroner Benediktiner-Kongregation. Graz, Verlagsbuchhandlung. Styria 1887. 104 S. 4°. und zehn Tafeln.

Diese Schrift, deren Gegenstand zum voraus das höchste Interesse erweckt, bietet noch mehr als ihr Titel ankündigt. Fürs erste führt sie uns ein in die neuesten Resultate der Forschungen über die bisher so viel umstrittene Topographie Jerusalems und orientiert über die Höhenverhältnisse der einzelnen Hügel sehr gut durch einen Plan mit eingezeichneten Kurvenlinien. Die Annahme einer rechteckigen Tempelfläche auch beim Riesenwerk des Herodes, die bisher von Phantasie und Denkkraft so große Opfer verlangte, ist definitiv in Abgang gethan, wie es auch bei Rieß Atlas, 2. Auflage zu gleicher Zeit geschehen ist.

Den Höhepunkt der Leistung nach der historischen Seite finden wir im genauen Zusammentreffen der alten Verhältnisse und Linien mit dem heute noch vorhandenen oder heute stehenden Mauerwerk wie es Tafel VI so überraschend und überzeugend vorführt.

Doch, das ist dem Verfasser mehr nur Beiwerk. Als Kernpunkt seiner Arbeit giebt er selbst an: die Auffindung und Demonstrirung der architektonischen Grundformel zum ganzen anscheinend so verwickelten Bauwesen. Es ist das Hexagramm, das „Salomonische Sechseck" (Kreis und einbeschriebenes oder umbeschriebenes gleichseitiges Doppeldreieck oder Sechsstern), welches alles beherrscht bis auf den letzten Stein nach Höhe oder Tiefe. Schon längst hat diese Figur die Aufmerksamkeit der Aesthetiker, Historiker und Theologen auf sich gelenkt. Hier wird sie auf einmal zum schöpferischen Wort, das dem hehren Bauwerk der alten Zeit Geist und Dasein gibt.

Wer bisher mit dem Tempel und den Dimensionen seiner Räumlichkeiten sich beschäftigte, scheiterte zuletzt immer an der Frage: „Wie stark muß oder darf ich das einzelne Mauerwerk ansetzen?" Hier ist gar alles in Rechnung genommen, und eben diese unerbittliche Strenge, die der Verfasser gegen sich selbst walten ließ, führte ihn den Weg zur Entdeckung des Geheimnisses.

Digitized by Google

Beim Zusammenstellen der Maße mit und ohne Mauerdicke sieht der Verfasser zuletzt drei Zahlen beisammen: 78, 28 und 20. 78 der lichte Raum von der Tempelvorhalle bis an die Ostmauer des Priestervorhofs, 28 der Durchschnitt des Altars mit seinen Umgängen, und 20 derselbe Durchschnitt ohne Umgänge. 78, 28, 20 sich da, eben das ist die Zauberformel! 20 : 28 ist das Verhältnis des einbeschriebenen Quadrats zum umbeschriebenen und 78 (eigentlich 77 · 94) ist der Durchmesser des umbeschriebenen Sechssterns! Daß der Verfasser vom Altar als Zentrum ausgehen und die Formel bestimmen kann, welch äußerst günstige Position gegenüber anderweitigen Versuchen, wobei man an den Säulenbasen sein Normativ sich holte. Die Verlängerung und Durchkreuzung der Scheitellinien vollenden das Ganze nach Höhe und Tiefe.

Kreis und gleichseitiges Dreieck haben so den Tempel der Israeliten, das achte Wunderwerk der Welt erbaut! Kreis und gleichseitiges Dreieck sind ja auch die primitivsten Formen der Geometrie, ein starkes Präjudiz der Richtigkeit der Aufstellungen Peter Wolffs. Da ist nicht die Rede von sinus und cosinus, von Kubik- und Quadratwurzeln, nicht von der Teilung einer Linie nach dem goldenen Schnitt, nicht einmal vom Winkel-Antragen. Zirkel, Lineal und ein guter Maßstab genügen. Man läßt den Zirkel kreisen, verbindet die Schnittpunkte mit dem Lineal, verlängert und mißt, — das ist alles!

So weit konnte aber ganz gut schon ein Salomo in der Geometrie sein, von dem die heilige Schrift sagt, daß er zu reden wußte „von der Ceder auf dem Libanon bis zum Isop an der Mauer, über die Vierfüßer und Vögel, über Gewürm und Fische; und daß von allen Völkern Leute kamen, seine Weisheit zu hören". (III Kap. 4, 33.) Bekannt ist ja auch von den Aegyptern ihre wahrhaft staunenswerte Kenntniß der Proportionen und ihrer Messungen. (Kaiser, Aegypten p. 67.) Und Salomo stand doch den Aegyptern nahe und ward von ihnen noch bewundert! So schmückt den vielgefeierten Fürsten ein vielfacher Ruhmeskranz: des Staatsmannes, Philosophen, Dichters und genialen Baumeisters.

Das Resultat der Wolff'schen Entdeckung ist sehr eingreifend. Zunächst erhellt daran noch mehr als bisher schon angenommen wurde, der Unterschied von einst und jetzt. Wir suchen heute die Massen zu vergeistigen durch kühnen Wurf derselben (romanische Gewölbe) oder durch die Durchbrechung derselben (Gothik, insbesondere die Thurmhelme); die Alten thaten es durch rationelle, proportionelle Gruppirung der Complexe. Beides macht seine charakteristischen Effekte.

Die Lektüre unseres Buches stellt durchaus keine hohen geometrischen Anforderungen oder eigentlich gar keine; bei zwei- und dreimaligem aufmerksamem Durcharbeiten ist es einem völlig geläufig. Wegen seiner umfassenden Quellenkenntniß, einfachen und klaren Schreibweise, besonnenen Kritik, lückenlosen, alle historischen und technischen Momente genau berücksichtigenden Durchführung ist es ein Werk von bleibendem Werthe, dem recht viele Freunde zu wünschen sind.

Nur Eine Ausstellung. Daß die Mauer zwischen Vorhalle und Tempel bald zu 6 bald zu 5 Ellen genommen ist, wird vom Verfasser selbst erläutert (p. 43 Anmerkung). Warum aber nicht den Ausdruck „Berg Maria", „Hügel Maria", der auf gar so schwachen Stützen ruht, endlich ganz entfernen? In der ersten Hälfte ist er allerdings, gerade ein Hauptort, weggeblieben, in der zweiten aber hat er sich doch wieder eingeschlichen. Da die Tafel III auf der Linie von Q P der Tafel II sich aufbaut, hätte die Altarhöhe auch eingezeichnet werden sollen.

Ein schönes Tableau des alten Tempels von Pater Wolffs Meisterhand entworfen und als Pendant die Peterskirche in Rom, wer die zwei hätte, der möchte sich glücklich schätzen dürfen.

Kapl. Schwager.

Annoncen.

Herder'sche Verlagshandlung, Freiburg im Breisgau.

Soeben ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Graus, J., Die katholische Kirche u. die Renaissance.
Zweite, erweiterte Auflage. gr. 8°. (80 S.) M. 1.25.

Herder'sche Verlagshandlung, Freiburg im Breisgau.

Soeben ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Frantz, Dr. E., Geschichte der christlichen Malerei. 7. Lieferung.
Bilder zum ersten Teil: Von den Anfängen bis zum Schluß der romanischen Epoche. gr. 8°. (IV u. 44 Tafeln mit 63 Bildern.) Ausnahmspreis für Abonnenten der Lieferungs-Ausgabe M. 2. —, für Nicht-Abonnenten M. 3.

Das Werk wird zwei Bände umfassen und mit Raphael abschließen.

Hiezu eine Beilage:

Bildwerk des romanischen Taufsteins in Freudenstadt. [Die Aufnahme geschah in sachkundiger Weise durch Photograph Fiedler in Freudenstadt.]

Stuttgart, Buchdruckerei der Akt.-Ges. „Deutsches Volksblatt".

Digitized by Google

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Professor Dr. Keppler in Tübingen.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins, für denselben: der Vorstand Professor Dr. Keppler.

Nr. 2.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährl. für M. 2. 05 durch die württemb. (M. 1. 90 im Stuttg. Bestellbezirk), M. 2. 20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, fl. 1. 27 in Oesterreich. Frcs. 3. 40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie gegen Einsendung des Betrags direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblatts" in Stuttgart, Urbansstraße 94, zum Preise von M. 2. 05 halbjährlich.

1889.

Erweiterung und Vergrößerung von Kirchen.

(Fortsetzung.)

Setzen wir den zweiten Fall, daß nur durch das Mittel des Bauens die nothwendige Raumerweiterung zu gewinnen ist. Anbau oder Neubau? Das ist hier die große Frage. Sie ist nur zu lösen nach ganz gründlicher Untersuchung des stehenden Baues und nach Berathung des Situationsplans, sowie unter Berücksichtigung der jeweiligen besonderen Verhältnisse. Erweist jene Untersuchung das Kirchengebäude als in seinen wesentlichen Theilen schadhaft, brüchig und baufällig, so ist selbstverständlich ein Neubau nicht zu umgehen; es wird Niemand einfallen, mit einem dem Untergang geweihten Bau neue Anbauten kopuliren zu wollen. Ein Neubau wäre auch dann nothwendig, wenn auf keiner Seite der alten Kirche ein verfügbares freies Terrain sich fände, also eine Vergrößerung schlechthin unmöglich wäre. Stellt es sich heraus, daß der alte Bau zwar durchaus gesund und lebenskräftig ist, aber stilistisch nichts bedeutet, so fällt die Entscheidung dem Geldpunkt zu. Ist ein Baukapital da oder unschwer aufzubringen, so wird man einen stilvoll herzustellenden Neubau nicht verbieten können, sondern empfehlen müssen. Fehlt es an Geld, so geht das Bedürfniß über ästhetische und stilistische Rücksichten; dann läßt man unbedenklich den alten stillosen Bau stehen und schiftet den Anbau daran, nach Grundsätzen, die noch zur Sprache kommen. Ist der alte Bau aber in tüchtigem romanischem, gothischem oder auch Barockstil errichtet, so darf und soll man ihn nicht abtragen, selbst wenn man das Geld zu einem Neubau schon parat liegen hätte; will man unbedingt einen Neubau, so soll er wenigstens an einem andern Platz errichtet werden; ein ehrwürdiges Denkmal alter Kunst einem modernen Bau ohne Weiteres hinzuopfern, ist Vandalismus und Barbarei. Entschließt man sich zur Erweiterung und kann man hiebei nicht den ganzen alten Bau retten und erhalten, so erhalte man wenigstens so viel als möglich ist.

Wir fassen nun im Folgenden jene Fälle ins Auge, wo eine Erweiterung eines alten Kirchenbaues durch Anbau nothwendig, möglich und genügend ist, und wo die Verhältnisse möglichste Sparsamkeit zur Pflicht machen. Hier rathend an die Hand zu gehen, ist der Zweck der folgenden Besprechung. Unsere erste Ermahnung ist die, daß, wo immer der Fall so liegt, man fest und unverrückt beim Prinzip der Erweiterung stehen bleibe und sich davon nicht abbringen lasse durch vorgebliche Gesetze und Rücksichten, welche gegen Kirchenerweiterungen gerne ins Feld geführt werden.

Für viele bildet nämlich das Gesetz der Stileinheit ein künstlerisches Hauptbedenken. Sie erklären sich prinzipiell gegen Anbauten und tiefergreifende bauliche Veränderungen, weil all das ohne Sünden gegen jenes Gesetz kaum abgehen könne. Stileinheit — ein schönes Prinzip und wohl auch ein Gesetz, aber gewiß kein unbedingt verpflichtendes. Bei einem Neubau anerkennen wir ohne Weiteres dessen verpflichtende Kraft; es wäre sicher eine Geschmacksverirrung, die einzelnen Theile eines und desselben Baues in verschiedenen Stilarten aufführen zu wollen. Aber wir haben Bauten aus der Vorzeit, an welchen thatsächlich sehr verschiedene Stile in Konkurrenz miteinander getreten sind, ohne daß eine störende Disharmonie daraus entstanden ist, oder der künstlerische Eindruck erheblich gelitten hätte. In Straß-

Digitized by Google

burg steht ein gothisches Münster mit einem romanischen Chor; lichte, gothische Chöre vermählt mit einem romanischen Schiff, romanische Thurmchöre mit gothischen Langhäusern — das ist gar nichts Ungewöhnliches; hier hat die romanische Zeit das Schiff gebaut, die gothische einen stattlichen Chor vorgesetzt, die Renaissance oder gar Zopfzeit eine schöne Kapelle ausgebaut, — aber alles fügt sich so gut zusammen, daß man ein großer Stilfanatiker sein müßte, um sich daran zu ärgern. Diese Verbindungen wirken nicht störend einmal aus dem Grunde, weil sie nicht das Produkt der Laune und Willkür sind; sie sind historisch gerechtfertigt und erklärlich und die alle Kontraste und Differenzen mild ausgleichende Legitimation der historischen Entwicklung kommt ihnen zu statten. Sodann hat man auch viel zu sehr die Gewohnheit, die verschiedenen Stile als feindliche Brüder anzusehen, die auf Leben und Tod einander befehden, wo immer sie zusammentreffen. Das ist aber kaum das thatsächliche gegenseitige Verhalten der am weitesten auseinander liegenden Stile. Wenn also auch bei Erweiterungen alter Kirchen sich einige Stildifferenzen ergeben würden, so wäre das noch nicht das größte Unglück. Aber diese Differenzen sind ja durchaus nicht nothwendig und unvermeidlich. Man bestrebt sich selbstverständlich, die neuen Bautheile den alten im Stil möglichst zu konformiren. Romanische Bauten werden im romanischen Stil vergrößert, gothische im gothischen, Barockbauten im Barockstil. Wir sind im Stilgefühl und im technischen Vermögen ja so weit, daß genaue und richtige Nachbildung von Altem uns keine Schwierigkeit mehr bereitet. Wenn man wegen Bescheidenheit der Mittel die neuen Theile nicht in der reichen Ornamentik der alten erstellen kann, so wähle man eben die einfacheren Formen desselben Stils; dadurch wird noch keine Dissonanz hervorgerufen. Bei Zopfbauten kann es mitunter fraglich sein, ob man Auswüchse des ursprünglichen Baues am Anbau reproduziren soll; man wird hier Exzesse der Ornamentik nicht nachbilden, sondern sich einfach an die konstruktiven Hauptlinien halten. Stillose Bauten ist man genöthigt, eben auch in möglichst indifferentem Stil zu erweitern; das Hauptgesetz ist hier das der größten architektonischen Einfachheit und Anspruchslosigkeit; wollte sich in solchem Falle der Anbau dem alten Bau gegenüber durch pretiöse Architektur in's Licht setzen, so würde er nur sich selbst lächerlich und die Disharmonie des Ganzen noch schreiender machen; der beste und schönste Schmuck werde vielmehr für das Innere vorbehalten.

Namens der Stileinheit hat man also keineswegs das Recht, gegen Erweiterungen überhaupt zu eifern und unbedingt Neubauten das Wort zu reden. In den meisten Fällen wird es möglich sein, alte und neue Theile in einem Stil zusammenzuschließen; wo es nicht möglich ist, ist es auch nicht nöthig und ist die Dispens vom Gesetz der Stileinheit von selbst gegeben. (Fortsetzung folgt.)

Deutschlands Riesenthürme.

Von Stadtpfr. Eug. Keppler in Freudenstadt.
(Fortsetzung.)

Im Genuß solch gewaltiger Konzeptionen lassen wir uns durch kein auch noch so maßgebendes Urtheil stören! Zwei Wege gibt es, Kunstwerke ersten Ranges zu betrachten. Der eine zieht es vor, sich urtheilend über sie zu erheben; der andere: liebend in sie einzugehen, bewundernd sich von ihnen hinanziehen zu lassen. Wir wählen das letztere! — Und zwei Wege gibt es, verwandte Kunstwerke mit einander zu vergleichen. — Ein gewisser verwilderter Dichter läßt, um den „kleinen Französlein" den Kampf der Siegfried'schen Helden drastisch zu versinnbilden, in fast Breughel'scher Vision die deutschen Dome am Rhein in ungeheurem Ringkampf sich messen. Unsere Sache ist dies nicht! Jeder dieser Riesen hat, wie schon gesagt, seinen besonderen Werth. Diesen aus sich selbst zu erkennen und durch Vergleichung mit den Brüdern in helleres Licht (nicht in Schatten) zu stellen, sei unsere Sache.

Wir haben gesucht, den Gesammteindruck, welchen jeder unserer fünf Riesenthürme auf den Beschauer unmittelbar hervorbringt, festzustellen und zu zergliedern. Im Folgenden haben wir wenigstens in soweit auf die Einzelheiten eines jeden einzugehen, als sich aus ihnen jener Gesammteindruck

Digitized by Google

ergibt und als es zur näheren Erklärung und Begründung unserer bisher vielleicht zu allgemeinen Bemerkungen nothwendig ist.

Es ist der früheste von unseren Thürmen, der schon über ein Menschenalter fertig war, als der Plan zu den Kölner Domthürmen entworfen wurde, der mehr als ein Jahrhundert als der einzige in seiner Art vollendet dastand, bis er mit dem Wiener Stephansthurm diese Ehre theilte: es ist der Freiburger Münsterthurm, welcher bei unserer vergleichenden Betrachtung den Vortritt hat. Von ihm fällt ein helles Licht auf die Eigenthümlichkeiten seiner Genossen und auf die Thurmbaukunst überhaupt. Alle Meisterschaft deutscher Meister in der Behandlung des Strebesystems, in der leichten Aufgipfelung der Theile, in der Durchgeistigung der Massen und glücklichen Zusammenschweißung der viereckigen mit der pyramidalen Hauptform kommt schon in diesem frühesten Vertreter der deutschen Hochgothik zur glänzenden Geltung. Den Kölner Domthürmen an Reinheit des Stils und der Formen ebenbürtig, ist er hierin seinen Genossen in Ulm, Wien und Straßburg überlegen, übertrifft den letzteren außerdem an Einheitlichkeit und Zusammenklang, den Ulmer an Gesetzmäßigkeit des Aufbaues, den Wiener an lichtvoll-durchsichtiger Anlage, alle insgesammt an freiem ungekünsteltem Aufstreben, an natürlichem Zauber. „Ich mochte wollen oder nicht, vor diesem Thurm und seiner in die Höhe sich schwingenden vollständigen Zierlichkeit und Leichtigkeit mußte ich bewundernd stehen bleiben. Es ist dem Auge geradezu unmöglich, diesem freien, leichten Schwung zu widerstehen." (Deutinger a. a. O.) Da ist die Originalität in ihrem ganzen Glanz, in ihrer ganzen Anziehungskraft, der Genius in seiner ganzen Reinheit, in seiner ganzen Natürlichkeit ohne eine Spur von dem Flittergold eines verkünstelt zierlichen Wesens, ohne einen Anflug grauer Theorie, ohne den einförmigen Ernst und die schulmäßige Trockenheit, wie sie Werken eigen sind, welche mehr aus der arbeitsamen Stille der Studierstube als aus freier künstlerischer Anschauung hervorgegangen sind. Reich bei aller Maßhaltung, bei mathematischer Genauigkeit dennoch malerisch und poetisch, ungesucht und ungezwungen bei völlig gesetzmäßiger, organischer Behandlung, ist dieser schöne Thurm (wie das auch bei großen Charakteren der Fall zu sein pflegt) aus Kontrasten zusammengesetzt. Ihn auf einmal fertig dem Haupt seines Autors entsprungen zu denken, wäre ebenso irrig, wie wenn man ihn lediglich als die Frucht mühsamen Abzirkelns begreifen wollte. Wie soll ich sagen? Er hat etwas Ursprüngliches, Einziges, etwas unberechnet Berechnetes, etwas frei Gemessenes, etwas einfach Edles, etwas ernst Heiteres: eine Vermischung von sonst sich feindlichen oder doch feindlich scheinenden Gegensätzen, wie sie nur zutreffen kann bei einem Gebäude, dessen Fuß noch mit der frühgothischen Periode Fühlung hat, während sein Haupt sich im vollen Sonnenglanz der Hochgothik badet. Nur in dem Augenblick, da der erste Morgenstrahl die Rosenknospe zur Entfaltung bringt, nur in diesem Augenblick bietet sie uns das wundersame Schauspiel jugendlicher Frische und männlicher Reife zugleich.

Demnach wäre der Wuchs des Freiburger Riesen nicht ganz gleichartig? Bekanntlich nicht. Die unteren schlichten Massen bis zur ersten Gallerie schreiben sich noch vom Ende des 13. Jahrhunderts her, wie auch das am linken Strebepfeiler der Vorhalle angebrachte Brotmaß vom Jahre 1270 bezeugt, während der in mächtiger Fülle emporragende Haupttheil des Baues der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts angehört, worauf die reiche und dabei noch völlig organische Gliederung weist. Umsonst sucht Adler das Werk als eine einheitliche, aus bewußter Absicht hervorgegangene Schöpfung Erwins von Straßburg zu erklären und in die Jahre 1268—1280 zu versetzen. Daß diese Einfachheit von unten und jene Pracht nach oben nicht in einem nothwendigen und von Anfang geplanten Zusammenhang zu einander stehen, lehrt der Augenschein. „Die obere Hälfte des Thurmes," sagt Kugler, „bezeichnet ein neues Stadium der Bauführung. Im Gegensatz gegen die Einfachheit von unten sehen wir hier die reichste Pracht des gothischen Stils entwickelt. Ein neuer Meister, eine neue Leitung, ein neuer Plan treten uns hier entgegen. Es liegt im Wesen der (besonders deutsch-) gothischen Architektur, daß

Digitized by Google

alle Theile in unmittelbarem Zusammenhang mit einander stehen, daß jeder spätere, jeder höher emporsteigende Theil in dem früheren, tiefer gelegenen seine Vorbereitung findet und daß solchergestalt das Ganze von einer stetig fortschreitenden Entwicklung durchdrungen ist. In Freiburg aber hat der Untertheil nichts, was als eine Vorbereitung auf die Hauptform des Obertheils hindeuten könnte, nichts, was die Erscheinung des letzteren nothwendig bedingte." — Aber wie kann dieser Thurm bei solcher Ungleichartigkeit dennoch in der Seele eines Jeden, der ihn nur einmal gesehen, ein so abgerundetes, nach jeder Seite hin vollendetes Bild hinterlassen, daß selbst ungünstige Bemerkungen der Kritiker daran nichts zu ändern vermögen? Und wie kommt es, daß diese selbst bisweilen aus der Rolle fallen und sich ungetheilter Bewunderung hingeben? Schreibt nicht unser Moller: „Die Komposition des Thurmes mit der geräumigen, im Innern reich verzierten Vorhalle (also doch auch des Untertheils!) scheint das Gelungenste und Vollkommenste, was in dieser Art vorhanden"? Und unser Autor bei Corblet (a. a. O.), welcher beklagt, daß der „Untertheil des Freiburger Thurmes in seiner Schlichtheit und Trockenheit unangenehm abstoße von dem reichen und belebten Obertheil" — ein Urtheil von dem wir nicht zu bemerken brauchen, daß wir es nicht unterschreiben — sagt er nicht in liebenswürdigem Selbstwiderspruch von demselben Thurm und zwar als Ganzem: „Alle Einzelheiten vom Fuß bis zur Spitze verketten sich enge unter einander und vereinigen sich zu einer Gesammtwirkung?" Wenn es kein ganz einheitlicher Kunstbau, woher dann die einheitliche Gesammtwirkung?

Diese kommt vor allem von den äußerst glücklichen Massenverhältnissen. So gelungen sind die Proportionen des in immer gestreckteren Absätzen aufsteigenden Riesenthurmes, so bestimmt charakterisirt die Theile, daß sie vollkommen für einander geschaffen *scheinen* und auch da, wo die Umgangsgallerie sich einschiebt, zu einem unzertrennlichen Ganzen für das Auge des Beschauers zusammenwachsen. Wir betonen: für das Auge! Der unbekannte Meister „verräth in seinem Werk die tiefgehendste Kenntniß der Wirkungen der Perspektive". Dies ist ein Urtheil von Corblet, das wir unterschreiben. Bei seinem wunderbaren Augenmaß wußte derselbe genau, um wie viel er die oberen Partien strecken mußte, damit sie nach unten die gewünschte Wirkung erzielten. Daher kommt es, daß seine Pyramide und sein Oktogon, wenn man sie *mißt*, unverhältnißmäßig hoch, aber wenn man sie in Wirklichkeit *sieht*, gerade recht sind. „Die scheinbare Größe aller Gegenstände (sagt Moller sehr beherzigenswerth in seinen „Denkmälern der deutschen Baukunst") bemißt sich nach den Winkeln, unter denen sie gesehen werden. Wie selten wird heute bei Aufführung großer Gebäude auf den Standpunkt und die Gesetze der Optik Rücksicht genommen! Um ganz sicher zu bestimmen, welche Wirkung ein Gebäude auf einem gegebenen Platze machen wird, muß man nach dem Eindruck, den der Beschauer davon nach dem Gesichtswinkel bekommt, die wirklichen Dimensionen bestimmen, welche die oberen Theile des Gebäudes erhalten müssen." Das geschah neulich in Ulm, wo man dem Achteck 3 Meter weniger, dem Helm dagegen 5 Meter mehr Höhe gab, als auf dem Böblinger'schen Plan angegeben ist. Dagegen wurden Augenmaß und Größenverhältnisse nie ärger bei Seite gesetzt als in Straßburg. Um mit der Höhe der Vorderseite und des Thurm-Achteckes im Einklang zu stehen, müßte die dortige Pyramide reichlich 30 Meter in der Höhe messen; nun mißt sie aber keine 20. Darum erscheint sie, obwohl an sich nicht ohne künstlerische, namentlich technische Bedeutung, auf ihrer schwindelnden Höhe „als eine nebensächliche Beigabe, die den Gesammteindruck eher herabstimmt als erhöht: man möchte sagen ein Löschhorn, das ohne besondere Störung für die Gesammtverhältnisse hinaufgesetzt oder herabgenommen werden kann nach Belieben". (Corblet s. o.) Dagegen ist die herrliche Freiburger Thurmpyramide, auf welche ein volles Drittel der Gesammthöhe kommt, eben dadurch ein unübertroffenes Meisterstück von Leichtigkeit und Zierlichkeit. Man braucht in ihren oder ihres Oktogons Verhältnissen nur das Geringste geändert sich zu denken, um allen

Digitized by Google

Zauber sofort verschwinden zu sehen. Der Klage Mollers, daß heutzutage bei Bauten die Gesetze der Optik zu wenig berücksichtigt werden, können wir noch beifügen, daß überhaupt der Sinn für schöne Proportionen dem heutigen Geschlecht in bedenklicher Weise abhanden gekommen zu sein scheint. Konnten wir doch vor ein paar Jahrzehnten sehen, wie ein Künstler einen mittelalterlichen Thurm von untadeligen Verhältnissen und Formen nicht ohne Geschick nachbildete, jedoch mit der kleinen Abänderung, daß er seiner Nachbildung ein Drittel weniger Höhe und ein Drittel mehr Durchmesser gab, als sein Original sie hatte. Es war kein Thurm aus Stein, es war eine niedliche Thurmmonstranz aus unserer Nähe. Daß er durch solche kleine Abänderung die ganze Wirkung todtschlug, ahnte der gute Mann nicht!

Der Triumph der Perspektive aber (wir kommen wieder auf Freiburg) liegt in einer gewissen Eigenschaft, welche diese Pyramide mit keiner andern in der Welt theilt und welche nur noch allenfalls in der Schwellung antiker Säulenschäfte ihr Seitenstück findet. Ihre schlanken krabbenbesetzten Rippen steigen nämlich nicht geradlinig auf, sondern zeigen eine sanft nach außen gekrümmte Linie. Daß der unbekannte Meister hiebei klassischen Erinnerungen gefolgt, glauben wir nicht: diese waren damals so gut wie ausgestorben. Wenn ihm etwas vorschwebte, waren es vielmehr die gebogenen Rippen gothischer Gewölbe. Jedenfalls ist diese Ausbauchung eine ursprünglich beabsichtigte und berechnete. Sie sich als bloßen Zufall zu denken, etwa als Wirkung eines nach dem Trägheitsgesetz vor sich gegangenen Druckes und Schubes der Massen, wie man einen solchen (wohl irrigerweise) bei dem schiefen Thurm in Pisa annimmt, geht nicht an. Ein solcher Druck und Schub, gesetzt auch, er hätte von selbst sich in solcher Regelmäßigkeit äußern können, hätte doch Lockerungen des Gefüges und Verschiebung, wenn nicht Zerreißung des zarten Maßwerks herbeiführen müssen, wovon nie und nirgends etwas zu bemerken war. Da nun die mittelalterlichen Meister sich auf das Strengste an konstruktive Gesetze banden, wird wohl anzunehmen sein, daß durch solche Abweichung von der starren Gerade dem Thurmhelm mehr Halt und Widerstandskraft gegeben werden wollte, etwa wie man eine Ueberbrückung, um sie widerstandsfähiger zu machen lieber im Stichbogen als in einer geraden Linie herstellt. Unser großer Unbekannter löste aber diese schwierige Aufgabe in so vorzüglich perspektivischer Weise, als ob optische Rücksichten allein für ihn maßgebend gewesen wären. Wenn heute seine unübertreffliche Thurmpyramide einem gewissen Kritiker (wie uns scheint, ohne Grund) fast zu steil und zu mager vorkommen will, wenn man sie von den benachbarten Bergen aus betrachte, so ist sicher: eben das hat jener durch die sanfte Schwellung, die er ihr gab, vermieden! — Was kann nun, da solch außerordentlich feine Proportionen das Ganze von unten bis oben durchdringen und vom Kleinsten bis zum Größten verketten und umschlingen, was kann da die Ungleichartigkeit der beiden Hälften und der nicht ganz bindende Uebergang zwischen beiden schaden? (Frts. folgt.)

Das Bildwerk des Taufsteins in Freudenstadt.

Von Stadtpfarrer Eugen Keppler.

(Fortsetzung.)

Der Teufel verbannt aus den Herzen der Menschen durch Christi Gnade: das die erste Bedeutung des Hirschbildes auf unserem Taufstein. Der Teufel überwunden in der Welt durch die Predigt der Apostel und durch die von ihnen in Christi Vollmacht gespendete Taufe: das die zweite Bedeutung. „Mit Recht (sagt St. Isidor in Genes. 49, 11) heißen auch die Apostel Hirsche, denn, wie diese überspringen sie in leichten Sätzen alle Schranken dieser Zeit; indem sie sich selbst nähren von der Betrachtung der erhabensten Gegenstände, verkündigen sie Worte voll Gnade allen Völkern." Auch in dieser Verbindung mag es erlaubt sein, an die schon besprochene mystische Pflanze zu denken und in ihr auch die Anspielung auf die Wirksamkeit der Apostel zu erblicken, welche die Gläubigen auf die Weide des Heils führen. Die volle Tragweite aber jenes kunstlosen Bildes wird uns durch die dritte Bedeutung des Hirsches klar: insofern er im übertragenen Sinn die Gerechtfertigten und

Digitized by Google

die Gläubigen überhaupt sinnbildet. Die Hirschsage gibt uns nämlich in ihrem weiteren Verfolg nicht bloß ein Bild von der Vertreibung des bösen Geistes aus dem Herzen des Täuflings, sondern auch von dem neuen Leben in Gerechtigkeit und Heiligkeit, das die Taufe in ihm grundgelegt hat. Der Hirsch empfindet (vergl. unser früheres Citat aus Vincenz von Beauvais, in welchem sich die allgemeine Anschauung ausspricht) sobald er das giftige Gewürm verschluckt hat, einen brennenden Durst. Die Glut zu löschen, eilt er rastlos über Berg und Thal, bis er die Quelle entdeckt. Er labt sich und zieht sich dann ins Dickicht zurück, wo alsbald eine wunderbare Umwandlung in ihm Platz greift. Sein Geweih fällt ab, sein Fell erneuert sich. Mit neuem Leben, frischer Sehkraft ausgestattet tritt er aus seinem Versteck hervor und kann nun hundert Jahre leben. — Den vom Schlangengift verzehrten Hirsch vergleichen die Erklärer mit dem Sünder, dem nicht kann geholfen werden, außer er trinkt aus der Quelle des Heils. Ob man sich unter dieser mehr die Buße oder die Taufe zu denken hat, hängt von den Umständen ab. Die Väter erinnern am häufigsten an die Buße — aus praktischen Gründen. Daß damit die Beziehung auf die hl. Taufe nicht ausgeschlossen sein will, beweisen allgemein lautende Mahnungen wie folgende: „Das schöne Gleichniß des Hirschen soll uns antreiben, wenn wir von dem Gift der alten Schlange verschluckt und uns von demselben bedrängt fühlen, sofort zum Quell der göttlichen Barmherzigkeit zu eilen, damit der Schaden, den uns die Sünde zugefügt, durch den reinen, süßen Trunk überwunden werde." So Cassiodor. So mahnt uns das Hirschbild, je nachdem wir es betrachten, an den Haß Gottes gegen die Sünde im allgemeinen, oder an den Sieg Christi und seiner Apostel über die bösen Mächte, an die Aneignung seines Sieges an den einzelnen Menschen durch die Gnade der Taufe und an das aus dieser Gnade erblühende geistige Leben.

Doch so laut unser Hirschbild redet und so deutlich es hervortritt (es steht nämlich gesondert, während die andern Figuren eine fortlaufende Reihe bilden), so hat doch nicht es mir den Blick in's Dunkel eröffnet: der erste Lichtstrahl kam von der nächstfolgenden Gruppe zur Linken*), den zwei feuerspeienden, beschuppten und beflügelten Drachen mit den verschlungenen langen Hälsen; über dem einen der bartige Kopf, das Menschenantlitz mit den gekrümmten Widderhörnern und mit dem geheimnißvollen Lächeln in den kunstlosen Zügen. Hauptsächlich letzteres hatte es mir angethan, und als ich nach wiederholtem Anschauen bemerkte, daß dem fraglichen Kopf gleich unter den Hörnern zwei Arme entwachsen und diesen je fünf leibhaftige Finger (die Finger sind sehr kenntlich, während der Arm selbst zu dem Unvollendetsten gehört und erst entdeckt werden mußte); als ich sah, daß die Finger der linken Hand den Schwanz des einen Drachen umklammert halten, während die Finger der rechten zwischen der Kreuzung der Hälse hindurchgreifend die Gurgel des andern umfassen, so daß beider Ungethüme Kraft gelähmt erscheint, da fiel es mir plötzlich wie Schuppen von den Augen.

Das ist ja, sagte ich mir, der Widder der Katakomben, dieses auf den ältesten Grabmälern und in den unterirdischen Heiligthümern der ersten Christen so beliebte Sinnbild des Erlösers: und jenes ist „die alte Schlange, der große Drache", nach Macht, Wuth und List das würdige Konterfei Satans: in den Psalmen, bei Isaias und in der Geheimen Offenbarung nicht weniger als siebenzehn Mal genannt, das volksthümlichste Ungeheuer in der Sage und in den Kunstvorstellungen des Mittelalters. Ein Stärkerer als er selbst ist hier über ihn gekommen, hat ihn überwunden und ihm die ganze Waffenrüstung, auf die er sich verließ, abgenommen (vgl. Luk. 11, 22); das ganze Offensiv- und Defensiv-Arsenal dieser Ungethüme befindet sich in den Händen des Widdermenschen und ist von ihm wie mit eisernen Klammern umschlossen. Wirklich eine originell-drastische Darstellung der durch den Opfer-

*) Wir bitten, von dem Hirschbild an nach links um den Taufstein herumzugehen. Die Reihenfolge ist dann diese: Die Drachengruppe mit Widderkopf: 4. Bild der Beilage; Schluß der Drachengruppe mit zweitem Widderkopf und einem kleineren Thier: 3. Bild; Einhorn und Löwe: 2. Bild. Die Aufnahme geschah in sehr befriedigender Weise durch Photograph Fiedler in Freudenstadt.

Digitized by Google

tod des Erlösers dem Höllenfürsten beigebrachten Niederlage! Auch wußte unser Bildner bei aller Unvollkommenheit seiner Mittel wohl, was er darstellen wollte. Diese Ungeheuer mit schweren, dem Fischleib sich anschmiegenden Flügeln, mit kleinem Rachen und riesigen Augen, die wie die des übrigen Gethiers (abgesehen von dem Menschengesicht) nur durch grobe Linien hergestellt sind; diese zwischen Eidechse, Schlange, Fisch und Vogel hin und her schwankenden Unthiere, in welchen wir einigermaßen die Ichthyosauri und Plesiosauri der Vorzeit wiedererkennen: sie sind viel weniger willkürlich, als wir auf den ersten Blick glauben möchten. „Sein Maul ist klein (sagt Brunetto Latini von dem Drachen) gleichsam nur eine enge Oeffnung, um Zunge und Geifer hindurchzulassen." Um so länger ist der Hals, und wenn unser unbekannter Bildner die zwei Drachenhälse ornamental miteinander verschränkt, wie es ihm wohl auf deutschem Boden wenige vor- viele aber nachgethan haben, so hat er sie nicht deshalb so lang machen müssen, um dies Kunststück zu Stande zu bringen, sondern sie waren von selbst so lang; der Schwanenhals galt als Drachen-Eigenthümlichkeit. (Es mag bemerkt werden, daß auch am Westportal des Wiener Stephansdoms ein romanisches Drachenpaar mit solch verschränkten Hälsen vorkommt, nur in einem weit fortgeschritteneren Stil und in reicher ornamentaler Ausgestaltung. Vgl. Paul Müller, das Riesenthor des Stephansdoms S. 25.) „Seine Stärke liegt nicht so sehr in seinen Zähnen als in seinem Schwanz (belehrt uns Rhabanus Maurus, wozu Offenb. 12, 4 des Näheren zu vergleichen wäre), und die Schläge, die der Drache mit dem Schwanze führt, sind verheerender als seine Bisse." Auch unser Künstler hat das betreffende Glied nicht zu kurz kommen lassen. Indem er aber gerade dieses Glied fesselt und zwar in beiden Fällen (bei dem linksseitigen Drachenbild wird sich uns das Schauspiel der den Drachenschwanz umfassenden Widderfaust wiederholen), kann er nur die gänzliche Fesselung Satans im Auge gehabt haben.

Feurig und verpestet ist der Athem des Drachen; „sein Niesen ist strahlend Feuer" (Job 41, 9); „Gift sitzt ihm nicht in den Zähnen, es träuft ihm von der Zunge", sagt Hugo von St. Viktor; das Feuer kündet seinen Ingrimm, das Gift seine Falschheit und Lüge. Die schweren unbeweglichen Flügel, den plattfüßigen Vögeln entlehnt, malen die Unfähigkeit des bösen Engels, sich jemals wieder nach den verlorenen Sitzen im Himmel emporzuschwingen. Der Vogelhals und die Adlerskrallen erzählen von dem unsinnigsten Stolz und der blindesten Verwegenheit. Da die zwei Füße des Vorderleibes niedrig sind, lassen sie ihn in voller Berührung mit dem Boden, denn „auf dem Bauch sollst du kriechen und Staub fressen dein Leben lang". „Am Boden sich hinbewegen, auf dem Boden sich hinschleppen, oder noch anschaulicher: den Koth der Erde essen, das heißt in der Sprache der Mystik so viel, als: sich an die irdischen Freuden hängen und darin aufgehen; an die falschen Güter, die eitlen Ehren, die unreinen Sinnengenüsse; sich hieran ersättigen; sie sich gewissermaßen zur Nahrung machen." (Corblet, Revue de l'art chrétien, Jahrg. 1864, S. 178, Art. über den Drachen, woraus wir manche Notizen entlehnt haben.)

Diese Einzelheiten führten wir an, nicht als wollten wir einen widerlegen, der allenfalls in diesen Bildwerken bloße Spielerei und Künstlerlaune erblicken möchte — ein solcher wäre der Widerlegung nicht werth —, sondern um zu zeigen, wie diese Bildner des Mittelalters durch ihre Darstellungen diejenigen Gedanken bei den Leuten wirklich erwecken konnten, die wir jetzt nur mit Mühe damit verbinden. Sie konnten es, weil die Formen, deren sie sich bedienten, genaue und bestimmte waren und sie sich keine willkürlichen Abweichungen erlaubten. So waren sie sicher, daß ein jeder aus den bekannten Figuren und Zeichen auch die ein für allemal damit verbundenen Lehren, die überall geläufig waren, herauslesen würde: gerade so wie ein kleines Kind den Inhalt seines Bilderbuches, wenn auch mit seinen eigenen Ausdrücken, aus den Bildern allein herausliest. Quod non scriptura — pictura! Was der Griffel nicht thut, thut Meisel und Pinsel: dieser Grundsatz galt in jener bücherarmen und darum des Lesens ziemlich unkundigen Zeit.

Mußten aber die mittelalterlichen Meister

Digitized by Google

schon um verstanden zu werden, sich streng innerhalb des gegebenen Rahmens halten, so entsagten sie deshalb doch nicht dem selbständigen Denken. Auf dem gegebenen Boden, den sie nicht verlassen durften, und mit den feststehenden Formen schufen sie mitunter kühne und überraschende Kombinationen. Davon kann unser Widderkopf etwas erzählen. Was ein Widder bedeuten sollte, wußte alles; was ein Drache, auch. Aber den Widderkopf, der einen Drachen bändigt, nein, das hatte noch niemand gesehen! Thut nichts! Da man die Einzelstücke in ihrer Bedeutung kannte, war man nicht in Verlegenheit, das Ganze zusammen zu reimen. Denkfaul war man damals nicht! Aber ist das auch wirklich ein Widder? Ist es nicht ein Mensch, der die Widderhörner nur zur Verzierung trägt? Nein. Solche Verzierungen trägt man nicht. Ihre Länge und sorgfältige Ausarbeitung (sie sind mit der größten Sorgfalt behandelt, deren unser Bildner fähig war), das kennzeichnet diese Hörner als etwas, was dem ganzen Kopf das Gepräge geben muß und was deshalb in der Erklärung entscheidend ist. Sollte denn so ein Widderhorn ein unbedeutendes Ding sein? So wenig als alles andere! Dieses sehr lange, gewundene und tief gefurchte Horn, das sich von der Stirne zuerst nach vorwärts krümmt, dann sich zurückbiegt, es sinnbildet, sagt Philippe de Thann, das Vorherwissen Gottes, der die Zukunft schaut und dem seit Erschaffung der Welt die künftigen Zeiten ebenso gegenwärtig sind, wie die verflossenen (vgl. Corblet a. a. O. Jahrg. 1865, S. 417). So ein gewichtiges Horn ist gewiß keine Nebensache! Wenn es nun unser Künstler auf das pünktlichste ausführte, nicht einfach bloß, sondern in doppelter, genau besehen vierfacher Auflage, so wollte er uns, das ist klar, einen Widder geben in seiner vollen Bedeutung. — Und doch läßt er ihn nicht als Widder. Was soll das Menschenangesicht? Warum ihn nicht lassen wie in den Katakomben? Weil er auf unserem Taufstein nicht allein vor uns tritt, sondern als Drachenbändiger. Da er dieses in seiner bloßen Widdernatur nicht sein konnte, mußte er wohl Menschenhände haben; zu Menschenhänden aber braucht es ein Menschenangesicht. Das nun hat ihm unser primitiver Bildner gegeben, ihm aber zugleich in den Hörnern die ganze Bedeutung des Widders gelassen. Er kannte seine Leute! Ihnen überließ er es, aus den Hörnern sich den richtigen Gedankengang herauszuspinnen. Und so haben wir hier einen Widdermenschen oder Menschenwidder, d. h. ein Ineinanderfließen zweier verschiedener Wesen, was sonst in der ernsten Kunst des Mittelalters nur im schlimmen Sinn vorzukommen pflegt, z. B. bei dem Hippocentaur, bei dem Drachen mit Sirenenkopf u. dergl., welche Bilder der Sünde sind. (Forts. folgt.)

Der Abschluß von Kontrakten

erfordert bekanntlich sehr viele Umsicht und Vorsicht und sollte nie vorgenommen werden, ehe dieselben gründlich und allseitig geprüft worden sind. Erfahrungen und Anfragen veranlassen mich, insbesondere Einen Punkt zur Sprache zu bringen, der bei den wichtigsten und theuersten Werken, den Kirchenbauten, im Kontrakt vielfach übersehen wird. Es sollte hier niemals fehlen ein eigener Paragraph des Inhalts, daß der Architekt sich verpflichte, die Originalpläne oder wenigstens eine Kopie derselben dem Pfarramt oder der Gemeinde nach dem Bau zuzustellen. Man kommt später, namentlich bei nothwendig werdenden Reparaturen, sehr oft in die Lage, von diesen Plänen Gebrauch machen zu müssen; finden sie sich nicht vor, so muß man um theures Geld neue Aufnahmen machen lassen. Der Bauherr hat ein Recht, diese Forderung an die Architekten zu stellen; in Sappers Taschenbuch der Baupreise, Stuttgart 1887, handelt in der Norm für Berechnung des Honorars der § 10 von dem geistigen Eigenthum an den Entwürfen: „alle Zeichnungen bleiben Eigenthum des Architekten; der Bauherr kann Kopien von den Entwürfen verlangen, darf dieselben aber nur für das betreffende Werk benützen.“ Letztere Einschränkung will besagen, es sei nicht erlaubt, von den Plänen ohne Ermächtigung ihres geistigen Urhebers anderweitigen Gebrauch zu machen, sie nach außen zu geben und andere Meister nach denselben arbeiten zu lassen. Aber den Bauakten sollen regelmäßig auch die Risse einverleibt werden und bleiben.

Stuttgart, Buchdruckerei der Akt.-Ges. „Deutsches Volksblatt“.

Digitized by Google

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Professor Dr. Keppler in Tübingen.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins, für denselben: der Vorstand Professor Dr. Keppler.

Nr. 3.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährl. für M. 2. 05 durch die württemb. (M. 1. 90 im Stuttg. Bestellbezirk), M. 2. 20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, fl. 1. 27 in Oesterreich, Frcs. 3. 40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie gegen Einsendung des Betrags direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblatts" in Stuttgart, Urbansstraße 94, zum Preise von M. 2. 05 halbjährlich.

1889.

Erweiterung und Vergrößerung von Kirchen.

(Fortsetzung.)

Ein anderes Bedenken bildet bei Vielen das Gesetz der Raumeinheit. Ein ununterbrochener Innenraum mit möglichst allseitigem und ungehemmtem Blick auf Altar und Kanzel sei die anzustrebende Innenanlage einer Pfarrkirche; die Zersplitterung des Kircheuraums in viele Nebenräume ohne direkte Verbindung mit dem Chor sei, wo immer möglich, zu vermeiden. Gerade Anbauten und Vergrößerungen aber schaffen fast immer wie nach außen das Bild eines Flickwerks, so nach innen statt eines Raumes mehrere zerstückelte und zerrissene Räume. So vielen Anschein der Richtigkeit dieser Einwand haben mag, er ist vollständig grundlos und das angebliche Gesetz, auf welches er sich beruft, existirt thatsächlich gar nicht.

Von einem solchen Gesetz könnte höchstens etwa bezüglich der protestantischen Kirchen die Rede sein. Der katholische Kirchenbau hat das Prinzip der absoluten Raumeinheit nie anerkannt, vielmehr von jeher das Prinzip der Raumeintheilung zur Durchführung gebracht in der mehrschiffigen Anlage, in der Einfügung eines Querschiffs, in den Seitenkapellen und Chorumgängen, in der Anschiftung von Beicht-, Tauf-, Altarkapellen. Daß das Volk möglichst in seiner Gesammtheit auf den Altar sehe, kann man im allgemeinen für wünschenswerth erklären, aber es ist nicht absolut nothwendig, denn die Verbindung mit dem Altar und der Liturgie wird ja nicht bloß durch das Gesicht hergestellt. Eine „Zerreißung" des Innenraumes ist ja durchaus nicht nothwendige Folge jeder Erweiterung; ein Anbau in der Längenachse zerreißt nicht, verlängert nur den Kirchenraum; ein seitlicher Ausbau zerreißt ihn nicht mehr als jede mehrschiffige Anlage. Wo aber in Folge der Erweiterung mehrere, mehr oder weniger gesonderte Räume sich bilden, da haben wir für dieselben die beste Verwendung. Hier konnte zwar das alte Chörchen nicht in seiner bisherigen Funktion belassen, aber doch erhalten werden; es steht vielleicht jetzt neben dem neuen Chor oder an einer Längswand des Schiffes; nach außen bildet es eine ganz willkommene Bereicherung der architektonischen Ansicht, im Innern kann man es vorzüglich brauchen für einen Nebenaltar oder für den Taufstein, oder für einen Beichtstuhl, und gar bald wird es ohne allen Zweifel ein dem Volk besonders liebes Gebetswinkelchen sein. Was schadet es also hier, daß neben dem Hauptraum ein kleiner Nebenraum sich gebildet hat? An einem andern Ort ist es möglich, auf der einen Chorseite hinauszufahren und dadurch einen Nebenchorraum zu erhalten mit direktem Blick auf den Hochaltar; dieser für sich abgeschlossene Raum läßt sich vortrefflich verwerthen; man kann hier unter Umständen die ganze Schuljugend unterbringen in einer Weise, daß sie vom Gros der Gemeinde abgetrennt, sehr leicht zu überwachen ist und sehr gut auf den Altar sieht; oder man kann den Raum für die besseren Leute vorbehalten. Wieder in einem andern Fall konnte vom alten Bau noch ein Theil stehen gelassen werden, der jetzt außer aller Symmetrie irgendwo am Langhaus sich anschiftet, wozu ihn wegreißen? was thut er dem Hauptraum zu leide? er ist wie geschaffen dazu, für einen Beichtstuhl ein abgeschiedenes stilles Plätzchen zu bieten. Das ist es ja eben, was alte Kirchen so anziehend, reizvoll, so heimlich und traut, dem Volke so theuer macht, daß man in ihnen nicht auf Einen Blick von Wand zu Wand alles überschauen kann, daß man

Digitized by Google

nicht verschlungen wird und aufgeht in einem öden einförmigen Raume, sondern daß da und dort kleine Nebenräume, Krypten und Kapellen winken, in welche das der Einsamkeit bedürftige Herz sich zurückziehen und in der Welt des Gebetes sich verlieren kann.

Mit solchen Anschauungen sind wir aber bereits bei manchen in den Verdacht neuer Gesetzesverletzung gekommen. Das weitere, gegen Vergrößerung alter Bauten ins Feld geführte Gesetz ist das der Symmetrie, ein Gesetz, das bei vielen als das oberste und heiligste Gesetz im ganzen Reich der Kunst gilt, so daß sie Nichtbeobachtung desselben als absolut sicheres Zeichen barbarischen Geschmacks und rohen Kunstgefühls ansehen. Mit diesem Gesetz hat es eine eigenthümliche Bewandtniß. Als noch kaum eine Ahnung von den wahren Lebensgesetzen der Kunst sich wieder in Deutschland eingestellt hatte, da regierte schon dieses Gesetz mit fast magischer Gewalt, und noch stehen wir so sehr unter seinem Bann, daß wir mitunter wahrlich lieber Kunstfehler machen, nur um das angeblich höchste Kunstgesetz nicht zu verletzen. So stark war der Druck dieses Gesetzes, daß niemand es gewagt hätte z. B. in der linken Chorwand eine Sakristeithüre anzubringen, ohne rechts dieselbe Thüre nachzubilden, nöthigenfalls als Blendthüre, wiewohl rechts lediglich gar kein Bedürfniß einer Thüre bestand. Den zarten Symmetriesinn hätte es lange tödtlich beleidigt, wenn von zwei einander gegenüber postierten Nebenaltären der eine es gewagt hätte, auch nur um eine Linie vom andern abzuweichen. War es nicht möglich, die Fensterreihe der einen Kirchenwand auf der andern genau zu reproduziren, so hielt man sich im Gewissen verpflichtet, auf der anderen Seite die korrespondirenden Fenster, die nicht wirklich angebracht werden konnten, wenigstens auf die Wand möglichst naturgetreu anzumalen mit Scheiben und Gitterwerk; hat man doch noch in den letzten Jahren in einem großen Münster auf die fensterlose Chorwand die Fenster der andern Seite wenigstens in den Umrißlinien aufgezeichnet. Die Symmetrie ist das einzige ästhetische Gesetz, welches auch der Zopfstil noch respektirte und welches daher so fest im Bewußtsein blieb; der Zopfstil wurde hierin so delikat, daß er schließlich es nicht mehr ertrug, daß der Kanzel auf der einen Seite nicht auch eine auf der andern Seite entsprach, daß nur rechts ein Taufstein sich befand und nicht auch links, und daher, wie in manchen Kirchen zu sehen, in der That neben die eigentliche Kanzel und den rechten Taufstein noch eine Scheinkanzel und einen Scheintaufstein setzte.

Daß es ein Gesetz der Symmetrie gibt, ist zweifellos. Aber in welchem Sinn und Umfang es zurecht bestehe und verpflichte, das ist eine große Frage. Durch die rein mechanische und geistlose Auffassung und Handhabung des Gesetzes wurde, wie man allmählig einsieht, die Kunst mehr geschädigt als gefördert. Selbstverständlich wird man eine Kirche in ihrem Hauptorganismus symmetrisch anlegen; aber nicht einmal hier wird es ein gesundes Auge beleidigen können, wenn etwa rechts am Langhaus sich eine Kapelle ausbaut, auf der linken Seite nicht. Es verhält sich hier ähnlich wie mit der Stileinheit; wo immer die Abweichung von der ganz regulären Norm rationell oder historisch begründet und legitimirt ist, da kann man sich an derselben nicht mehr stoßen. Vollends bei Nothbauten, wie es die Vergrößerungen in größerem oder geringerem Maße immer sind, hat man ein volles Recht, beinahe jede Rücksicht auf symmetrische Anlage bei Seite zu lassen. Kann man durch Anfügung eines einzigen Seitenschiffes das Defizit an Raum heben, so füge man es unbedenklich an, selbst auf die Gefahr hin, delikate Augen durch den Mangel an Symmetrie zu verletzen; kann man zwei anfügen, aber nur von ungleicher Breite, so kümmere man sich im Bedürfnißfalle lediglich nicht um diese Ungleichheit. Der auf diese Weise entstehende unsymmetrische Bau wird vielleicht selbst nach außen besser und malerischer wirken, als manche unserer Neubauten mit ihrer frisirten Nüchternheit und ihren jämmerlichen Verhältnissen; sollten aber im Innern sich störende Mißverhältnisse ergeben, so könnte eine kluge Dekorationsweise sie wohl ausgleichen.

Noch weniger fallen ins Gewicht die Bedenken wegen etwaiger Ungleichheit des

Digitized by Google

Materials, wegen des möglichen Zusammentreffens von Bröckelgemäuer und Quader- oder Backsteinbau, wegen Verlust der Ostung u. s. f. Jene Materialien werden sicher keinen Krieg mit einander anfangen und die Ostung ist keine absolut verbindliche Norm. (Fortsetzung folgt.)

Deutschlands Riesenthürme.

Von Stadtpfr. Eug. Keppler in Freudenstadt.

(Fortsetzung.)

Läßt denn übrigens die Ueberleitung zwischen dem ersten und zweiten Stockwerk zu wünschen übrig? Dieselbe ist so gut als es bei ungleichartigen Theilen nur immer möglich: und das ist die zweite Ursache der einheitlichen Wirkung. Auch unser Kunstrichter bei Corblet gibt zu, „daß die übrigens mageren Umrißlinien des Untertheils hinlänglich aufeinander gehen und zum Ganzen stimmen". Die Masse der Eckstreben hält ja nicht bloß den viereckigen Bau zusammen, sondern dieselben verjüngen sich zusehends und wachsen, an den bedeutenderen Einsprüngen mit fialenbekrönten Heiligenhäuschen belebt, deutlich genug in die Höhe. Die obersten dieser Fialen tragen die Bewegung über die erste Umgangsgallerie noch hinauf; anderseits greift das Achteck in seiner Wurzel unter dieselbe herab. Noch unterhalb derselben (neben der Uhrentafel) zieht sich die Hauptmasse um so viele Theile nach innen zurück, daß sich die Grundlage für den achteckigen Bau und für die vier dreiseitigen Achtecktthürme bildet. Kann also die viel geschmähte, übrigens auf das zierlichste im Vierpaß durchbrochene Gallerie das Untere vom Oberen scheiden? So wenig als ein Gürtel den Leib des Helden entzweischneidet, den er umfängt! Selbst ein so gründlicher Beurtheiler, wie Moller, findet an diesem Uebergang nichts auszusetzen und stellt ihn sogar zusammen mit der unübertrefflichen Verschmelzung der Theile, welche den Oberbau auszeichnet. „Besonders meisterhaft (schreibt er a. a. O.) erscheint von dem mittleren Theil abwärts die Verbindung mit dem viereckigen Untersatz; oberhalb der Uebergang ins Achteck und die verständige Verbindung beider Stockwerke des Achtecks in eine Hauptmasse." Dieser Uebergang aber und die letztgenannte Verbindung bewerkstelligen sich folgendermaßen — sie erforschen, heißt das Wesen des deutschen Thurmbaus selbst erforschen und die Gothik in ihren tiefsten Geheimnissen belauschen.

In schweren, nur durch kleine Fenster (Schallöcher) durchbrochenen Mauermassen beginnt, zugleich mit dem zweiten Stockwerk, das Oktogon, jedoch ohne sofort als solches offen hervorzutreten. Nach den Eckseiten hin umstellen es die vier mächtigen dreiseitigen Fialenthürme, welche in der Wurzel mit ihm verwachsen, ihm vorerst noch ein vierseitiges (eigentlich, in der Nähe gesehen, da sie die acht Ecken durchblicken lassen, gewissermaßen zwölfseitiges) Ansehen verleihen. Aber die Massen lösen sich vom ersten Gesims dieser Strebethürme an. Diese selbst lichten sich zu mehrgliedrigen Tabernakeln, welche ihrerseits mehrere und darunter je eine die übrigen ums Doppelte überragende Spitzsäule als Trabanten neben dem Hauptkörper in die Höhe schicken. Dieser selbst, frei geworden, öffnet sich nach allen acht Seiten hin in gewaltige, dreigetheilte, mit reichgeschmückten Wimpergen gekrönte Fenster. Zwischen denselben die acht schlanken Pfeiler, in Spitzpyramiden austönend, fortan die einzigen festen Theile des Achtecks, bieten nun ihre Schultern als Stützen den acht Helmrippen dar, die trotz ihrer scheinbaren Schwäche sich kräftig einander entgegenstemmend die mächtige Kreuzblume nun schon manch' Jahrhundert sicher zum Himmel heben. Die Felder zwischen den Rippen, nach oben mehr und mehr sich verengend, sind mit zierlichen Rosetten wie mit den zartesten Fäden übersponnen, und der erstaunte Wanderer, der im Brennpunkt all' der Herrlichkeit auf der Plattform (am Fuß der großen Fenster des Achtecks) sich befindet, sieht über sich, durch keinerlei trennendes Zwischenglied beengt, wie ein Gebild von Feenhänden den duftigsten Dom sich weben und über ihm, durch all' sein luftiges Formenspiel hindurch, des Himmels Blau. (Von der unteren Umgangsgallerie auf die Plattform gelangt man auf einer Wendeltreppe von 56 Stufen; 70 weitere Stufen führen nach dem oberen Umgang, welcher die Pyramide umzieht. Diese mißt an ihrem Fuß 36 m im Umfang.)

„Ich mußte beim Anblick dieses Thurmes, der

Digitized by Google

in allen seinen Massen so leicht und frei sich hebt und schwingt, so daß das Auge selbst wie unwillkürlich mit in die Höhe gerissen wird, und wenn es an der Spitze angelangt ist, dort gleichsam den Geist in Gestalt einer leichtgeflügelten Taube sitzen sieht, der nun, sobald des Menschen Auge ihn erblickt, sich aufschwingt und die Ahnung des Menschen in noch größere Höhe lenkt — bei diesem Anblick mußte ich immer jenes Wortes der Genesis gedenken, in welchem uns Moses die Schöpfung des ersten Menschen erzählt und nach welchem mir noch von den Zeiten des ersten Unterrichtes das Bild in der Erinnerung schwebte, wie Gott der Herr den Leib des ersten Menschen aus Erde gebildet und dann ihm den Odem des Lebens eingehaucht, und dieser nun von der Erde, auf der er zuerst, ein fühlloser Leichnam, gelegen, aufsprang und lebte. Hier sah ich ein treues unverkennbares Nachbild jenes ersten Bildes der Menschenschöpfung; ich sah die Erde in ihrer festesten, schwersten Gestalt, in der schwerfälligen Steinmasse von dem Hauche des künstlerischen Menschengeistes getroffen, vom Boden aufspringen und sich durch eine neue höhere Lebenskraft nach oben schwingen. Zwar war das erste Gesetz der Schwere nicht aus dem Steine gewichen, aber es war einem anderen Gesetze gehorsam geworden und durch dasselbe von seiner Schwerfälligkeit befreit. Das erdhafte Gesetz gab ihm Festigkeit und Stärke, das Gesetz der Kunst Leichtigkeit, Zierlichkeit und Schönheit, und beide in dieser innigen Wechselwirkung die reine Harmonie von Kraft und Anmuth. Die wahre Schönheit aber, wie die schöne Wahrheit, entsteht immer nur aus der Harmonie zweier sich gegenüberstehenden Lebensbedingungen, die in ihrer gegenseitigen Einigung in einander und für einander sind und leben und die Kraft des Geistes in dem Grunde der äußeren Erscheinung offenbaren, der äußeren Erscheinung aber eine innere Bedeutung, Sinn und Zweck verleihen." (Deutinger a. a. O.)

„Mustern wir (sagt Kallenbach sehr lehrreich in seinem „Atlas zur Gesch. der deutsch. mittelalt. Bauk."), mustern wir noch einmal das Ganze, so finden wir, daß unten tragend und aufwärts immer lichter emporwachsend an jeder Stelle, wo zur Gewinnung der pyramidalen Hauptform und des achtseitigen, zuletzt spitzigen Schlusses der Hauptmasse gewisse Theile entbehrlich werden, diese Theile nach dem nämlichen Gesetz der großen Mitte in abgesonderte Zweige aufsprossen von mehr oder minderer Bedeutung an Körper und Höhe je nach Verhältniß der ihnen zufallenden Basis. So zuerst die untern, dann die höhern und größern Heiligenhäuschen, viel bedeutender die Dreieckpyramiden und zuletzt die Plattformkrone, welche die Masse der Eckpfeiler des Achtecks in besondere Thurmbündel, die Masse der Fenster in Dreieckgiebel auswallen läßt und durch die letzteren zugleich den horizontalen Abschluß vermeidet: gleichsam die untere Aufstrebung nach der Spitzpyramide hinübertragend. Der einzige bei dieser sonst so geistreichen Anordnung störende Theil ist die unterste Umgangsgallerie, weil diese zu stark das Untere vom Oberen scheidet."

Daß und warum wir den fraglichen Bautheil nicht so schwer nehmen, ist schon besprochen. Nun aber scheint uns derselbe wenigstens in einer Hinsicht sogar von günstiger Wirkung. Bekanntlich preisen alle Beurtheiler den Freiburger Münsterthurm ob des ungekünstelten, unmittelbaren Eindrucks, den er, und zwar vor allen seinesgleichen, hervorbringt. Er reißt hin durch einen sanften, harmonischen Zauber, durch seine von allem Gesuchten weit entfernte Vollendung, Reinheit und Zartheit, die den Beschauer über die Erde und über sich selbst erhebt. Darüber sind alle, die ihn gesehen, einig. Köln fröstelt schon, Wien ist geziert, Ulm absichtlich effektvoll: nur der Freiburger Thurm erscheint als das ungeschminkte Kind frei schaffender künstlerischer Phantasie — der entwickelten deutschen Thurmbaukunst erstes Lächeln und erste reife Frucht zugleich! Und so erscheint er, obgleich auf das geistreichste angelegt, auf das feinste abgestuft und bis zu seinen letzten Ornamenten durch und durch berechnet und abgewogen. Aber das Auge empfindet nur die wohlthätigen Folgen dieser Berechnung, sie selbst empfindet es nicht. Es schwelgt in diesen Formen und in ihren schönen Verhältnissen, als ob sie so sein müßten, und der Eindruck bleibt rein naiv. Sollten nun „die fast roh abbrechenden Hauptformen des Untertheils", von welchen Kugler redet, welcher übrigens doch zugibt, sie seien „leise verdeckt und somit für den Gesammteindruck nicht störend", sollte, sagen wir, die kleine Unebenheit zwischen den beiden ungleichen Hälften der Natürlichkeit der Wirkung nicht sogar nützen? — Ebenso, gewiß, wie eine unvermittelte Wendung der Frische der Darstellung nützt! Dohme vermißt an der Kölner Fassade „die Herbigkeit früherer Zeiten und ihre reizvollen Gegensätze". Nun, diese reizvollen Gegensätze sie sind hier! Nur an einem einzigen Punkt treten sie hervor, da wo eine noch nicht ganz entwickelte Kunst der voll entwickelten die Hand reicht und hier sollten sie nicht am Platze sein? — Sagen wir es frei und selbst auf die Gefahr hin, bei Baumeistern und Kunstrichtern ein Kopfschütteln zu erregen: Uns ist die Freiburger himmelanstrebende Pracht (ähnlich der auf kahlem Stamm sich wiegenden Pyramide eines Riesen unserer Wälder) immer um so achtunggebietender vorge-

Digitized by Google

kommen, je schlichter der Fuß — schlicht nicht durch Armuth, sondern durch Absicht des Meisters, wie die prächtige Thurmhalle zeigt — je einfacher der Unterbau ist, dem sie entsprießt;

„. . . sie gleicht der Fichte,
Die verlangend aufwärts strebt zum Lichte,
Schönste Zier im weiten Waldbereich."
(Ludwig Brill.)

(Fortsetzung folgt.)

Das Bildwerk des Taufsteins in Freudenstadt.

Von Stadtpfarrer Eugen Keppler.

(Fortsetzung.)

Wer nun aber unsere Widder-Drachen-Scene, wie sie nun einmal ist, als ungehörig, ja ungeheuerlich verurtheilen möchte, dem können wir versichern, daß er an theologischer Einsicht hinter jenen, für welche ursprünglich dies Bildwerk gemünzt war, weit zurücksteht. Die scheinbare Ungeheuerlichkeit birgt einen tiefen Sinn. Der Widder gegen den Drachen das bedeutet nichts anderes als: die höchste Machtentfaltung Christi gegenüber der höchsten Machtentfaltung des Antichrist. Diese höchste Machtentfaltung Christi, wo hat sie stattgefunden? Am Kreuze, eben als er dem Gifthauch des Drachen zu unterliegen schien. Das Vorbild dieses Kreuzesopfers aber war von jeher der Widder, vorbildlich schon geopfert auf dem Altar des alten Bundes. Siehst du jetzt diese Gruppe allmählig mit anderen Augen an? Verstehst du jetzt das Lächeln dieses gehörnten Menschenantlitzes über dem feuerspeienden Ungeheuer? Es ist das Lächeln der siegesgewissen Ueberlegenheit! Bald sollst du noch mehr verstehen lernen! Die Gottesgelehrten beziehen sich in ihren Erklärungen des Widdersymbols auf Abrahams Opfer. Isaak, ein Vorbild des Erlösers, wird zum Tod verurtheilt, aber nicht getödtet. Darum ist eben Isaak ein Vorbild der Gottheit Christi, welche am Kreuze nicht starb! Der Widder dagegen, den Abraham im Dornbusch hängend fand und opferte, ist das Vorbild von Christi Menschheit. „Der Widder (sagt der hl. Anselm, Enarr. in Matth.) und nicht Isaak ist geschlachtet, d. h. die Menschheit Christi hängend an den Hörnern des Kreuzes zwischen den Dörnern der Trübsal." — Weil der Widder ein Vorbild der geschlachteten Menschheit des Erlösers ist, deshalb hat der Widder hier das Gesicht eines Menschen. Seht, wie treffend, wie tiefsinnig uns jetzt erscheint, was uns Anfangs befremdete! Darum nur nicht gleich aburtheilen angesichts dieser Kunst in Windeln! Roh mögen die Formen sein, aber die Gedanken sind desto feiner!

So kann, „wer stillem Deuten nachzugehen sich bemüht", den Thieren, den Pflanzen und anderen sinnlichen Gegenständen die Geheimnisse entreißen, welche unsere Väter, ihrer poetisch-religiösen Richtung folgend, denselben anvertraut haben. Sie selbst haben uns zugleich mit den Räthseln auch ausgiebige Schlüssel zu deren Lösung hinterlassen. Und dennoch wie viele noch unaufgeklärte Schwierigkeiten und ungehobene Schätze! Das kommt daher, daß es außer den allbekannten Sinnbildern auch lokal gefärbte gibt; sodann daß man verschiedene Zeichen (wie auf unserem Taufstein) vereinigte, um eine Gedankenreihe auszudrücken, wodurch der Sinn derselben modifizirt wird; endlich daß manche Gebilde sogar so tief auf der Kindheitsstufe der Kunst stehen, daß man nicht mehr erkennt, was sie vorstellen, also noch viel weniger, was sie bedeuten sollen.

Jenes kleine Thier zur Linken der Drachengruppe, es greift eine fliehende Schlange auf, als wäre es gegen ihr Gift gefeit und es stürzt sich muthig dem feuerspeienden Drachen entgegen, als wüßte es dessen gefräßige Gurgel von starker Hand zugeschnürt — was ist dieses und was will es? Ich dachte anfangs, es müßte der wilde Esel sein, wohl aus keinem anderen Grund, als weil dieser mir als ein bedeutsames Thier bekannt war; auch hätte das bekehrte Heidenthum, dessen Sinnbild bekanntlich der wilde Esel ist, auf einem Taufstein eine gar gute Figur gemacht. Zum Zeichen der Befreiung von Tod und Sünde würde dann die Schlange dem Thier aus dem Munde kriechen. Aber die Schlange kriecht eben nicht aus dem Mund; sie flieht vor ihm; auch ist das bekehrte Heidenthum nur dann im wilden

Digitized by Google

Esel vertreten, wenn er gesättigt im duftigen Grase ruht: gerade dies Ausruhen nach vorausgegangener Sättigung bezeichnet den gestillten Hunger nach Wahrheit. Unser fragliches Thier ist aber in springender Bewegung dargestellt. Es zeigt augenscheinlich mehr Leben als alle die anderen Thiergestalten zusammen. Und der Schweif ist zu stark und zu lang für einen Esel, die Ohren aber sind zu kurz. Uebrigens rennt kein wilder Esel gegen einen Drachen. Vielmehr flieht er Mensch und Vieh, er der „Einsiedler für sich allein", ein Ausdruck des Propheten (Oseas 8, 9), der offenbar den höchsten Grad der Vereinsamung ausdrückt. Nein, es ist kein Esel. Was ist es denn? Daß uns doch die Pflanze Auskunft gäbe, die so geheimnißvoll zwischen ihm und dem Drachen steht. Sie ist genau so gebildet, wie jenes dreiblätterige Kraut in dem Schlangenring vor dem Hirsch. Da sie unversehrt dasteht trotz Drachengift und Schlangengift, so muß sie wohl zu den wunderbaren Kräutern gehören, mit welchen Mensch und Thier sich dieses Gezücht vom Leibe hielt oder doch sich gegen das Gift schützte. (Als Heilmittel galten u. a. der gemeine Knorpellattich, der wilde Epheu, die Menthe; Plin. N. G. 8, 61; als Schutzmittel: die Raute. „Wenn das Wiesel mit der Schlange in den Kampf will, so kaut es Raute und geht dann getrosten Muthes wie gepanzert und gewappnet in den Streit; die Raute ist nämlich der Schlange höchst feindlich." Ael. Th. G. 9, 26. 4, 14.) Doch bei dem allgemeinen Gebrauch solcher Mittel ist auf keine bestimmte Thierart zu schließen. Aber bestimmte Thiere werden als erklärte Gegner des Drachen namhaft gemacht. Darin liegt es offenbar! Wie wäre es, wenn wir diese suchten? Wir suchten und fanden nur drei: die Tauben, den Elephanten und den Panther (vgl. Corblet 1864, S. 86). Und ist das Fragliche kein Panther? — Wie er leibt und lebt! Nichts kann ähnlicher sein. Der Kopf, der Sprung nach Katzenart, der mächtige Schweif mit dem blattförmigen Haarbüschel, die scharfen Klauen, alles paßt, und die Symbolik, wie paßt erst sie! (Die Größe der Thiergestalt ist gleichgiltig; sie richtete sich nur nach dem auszufüllenden Raum.)

Die Thierbücher wissen Wunders viel zu sagen von der Schönheit des Panthers, dem Farbenglanz seines Felles, von seiner Milde und seinen sonstigen Vorzügen, welche ihn zum Liebling der Thierwelt machen. Nur der Drache haßt ihn und stellt ihm nach auf jegliche Weise. Doch läßt er sich durch ihn nicht hindern, auf Beute auszugehen. Er nährt sich von verschiedenem Fleisch, und nachdem er sich gesättigt, sucht er sein Lager auf und schläft drei Tage lang einen tiefen Schlaf. Nach seinem Erwachen rennt er, indem er einen durchdringenden Laut ausstoßt, durch den Wald und die ganze Thierwelt gibt ihm das Geleit, angezogen und an ihn gefesselt durch einen süßen Wohlgeruch, der seiner Kehle entströmt und sich seiner ganzen Umgebung mittheilt. Aber dem Drachen ist nichts mehr zuwider als dieser Duft. Darum flieht er vor der Stimme des Panthers soweit er kann, verkriecht sich in seine Höhle und bleibt dort zitternd und wie leblos liegen.

Die Deutung dieser Sage lautet einstimmig so: Der Panther bezeichnet Jesum, den Schönsten unter den Menschenkindern. Sein reicher bunter Farbenschmelz sinnbildet die Tugenden des Erlösers: seine Milde, seine Geduld, die göttliche Liebe, die ihn trieb bis zur Opferung seiner selbst, bis zur Berufung der Heiden. Der Panther sättigt sich mit verschiedenem Fleisch: Jesus wird gesättigt von Schmach und Schmerz. Des Panthers Erwachen bedeutet die Auferstehung; sein Lockruf, seine Anziehungskraft auf die Bewohner des Waldes sinnbildet den unwiderstehlichen Zauber des Wortes Gottes, das mit Macht und Lieblichkeit erschallt und die Herzen einnimmt.

Endlich der knirschende, fliehende Drache, der halbtodt sich in seinem Schlupfwinkel verbirgt, das ist der Teufel, welchen Jesus bei seinem Hinabsteigen in die Unterwelt fesselte und der seitdem in ohnmächtiger Wuth schnaubt. (Vgl. Corblet 1864, S. 91 f.) Die Hauptzüge dieser Sage nun finden wir in dem Bildwerk, das uns beschäftigt. Der Drache schnaubt Feuer und Flamme gegen den Panther: unauslöschlicher Haß des Feindes. Die Schlange flieht athemlos vor dem Panther, wobei nur fraglich, ob sie den Schlupfwinkel erreicht: Niederlage und Ohnmacht des

Digitized by Google

Feindes. (Allerdings flieht hier nicht der Drache selbst, sondern eine Schlange, beides aber kommt auf dasselbe hinaus, wie auch Hugo von Skt. Viktor in seiner Erklärung des Panthermythus (Instit. mon.) Drache und Schlange unterschiedslos gebraucht: „Als unser Herr, der wahre Panther, in die Unterwelt hinabstieg, band er daselbst den großen Drachen, den größten Feind der Menschen, nämlich die alte Schlange." Da der Drache erstens als wuthschnaubend, zweitens als besiegt gezeichnet werden sollte, mußte für die zweite Rolle sein Pendant, die Schlange, herhalten.) Der Panther setzt siegreich seinen Lauf fort: Triumph des auferstandenen Heilands. Wie also der Widder den Opfertod Jesu sinnbildet, so der Panther die Auferstehung. Dank dem sterbenden, dank dem auferstandenen Erlöser werdet ihr in das Himmelreich eingehen, wozu die Taufe den Durchgang bildet: das ist's, woran diese zwei Bildwerke in ihrer Nebeneinanderstellung auf diesem Taufstein mahnen.

(Schluß folgt.)

Ueber mittelalterliche Holzskulpturen aus Oberschwaben

von Pfarrer Dr. Probst in Essendorf.

Erster Artikel.

Weitaus die meisten und wohl auch besten Skulpturen aus Holz stammen, bei uns wie anderwärts aus dem Ende des 15. oder Anfang des 16. Jahrhunderts. Skulpturen aus Stein sind zwar an den Portalen der gothischen Kirchen aus weit älterer Zeit zahlreich erhalten; viel spärlicher aber, worüber die bisher erschienenen Hefte des interessanten Werkes von Münzenberger [1]) Aufschluß geben, sind die gleichzeitigen Holzskulpturen. In Schwaben insbesondere sind dieselben geradezu als eine Seltenheit zu betrachten.

In unserem engeren Vaterland beschäftigte sich zuerst (1849) der sehr verdiente Kirchenrath Dursch [2]) einläßlicher mit diesem Gegenstand. Er glaubt (l. c. S. 31) einige Skulpturen vorführen zu können, „welche noch auf der Grundlage des byzantinischen Stils zu beruhen scheinen"; allein die weit überwiegende Zahl der in seiner Sammlung vereinigten Skulpturen erkennt und anerkennt er als Erzeugnisse des 15. Jahrhunderts.

Auffallend ist, daß selbst in Ulm, das doch ein alter Centralsitz der bildenden Künste in Schwaben war, und dessen Bildwerke auch am genauesten untersucht und edirt sind, keine Holzskulptur sich mehr vorfindet, die älter wäre als der in der dortigen Sammlung aufbewahrte Palmesel, der wohl im Jahr 1420 von Hans Acker gefertiget wurde (cf. Pressel: Ulm und sein Münster, Festschrift 1877, S. 48). Zuvor schon (1871) wurde von Mauch eine Abbildung und Beschreibung desselben gegeben in den Verhandlungen des Vereins 2c. S. 11. Sodann würden jene Holzfiguren kommen, welche an dem Hauptportal des Münsters sich befinden, nämlich: Mutter Anna, Maria und Johannes (Abbildungen in den Verhandlungen des Vereins 2c. 1873, Tafel II); sie verrathen aber nach Pressel (Festschrift 1877, S. 49) schon die Einwirkung der Schule Syrlins, womit wir ganz übereinstimmen, also zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts.

Und doch kann darüber kaum ein Zweifel sein, daß in Ulm Skulptur und Malerei schon im 14. Jahrhundert eine Stätte hatten. In der Kirche zu den Wengen wurde um 1400 der Lukasaltar errichtet (seit 1631 entfernt und verschollen), zu welchem die Meister Eberhard, Lukas, Martin ein ewiges Licht stifteten. Da die Namen dieser drei Meister, ersterer als Schreiner und Bildschnitzer, beide letztere als Maler auch sonst vorkommen, so wird mit Recht angenommen, daß dieselben zu dem Lukasaltar in einem noch näheren Verhältnisse gestanden haben werden (cf. Verhandlungen des Vereins 2c. 1870, S. 25). Pressel in seiner Festschrift (S. 28) führt als die ältesten Pfründen am Münster an, die mit Altären daselbst verbunden waren: der Kaiseraltar 1378, der Baltingeraltar 1381, der Kraftenaltar und Kaibenaltar 1387 und einen Maler Rudolf Schaggan und den Meister Eberhard, die zu jener Zeit lebten. Aber es hat sich Nichts erhalten, auch vorausgesetzt, daß

[1]) Zur Kenntniß und Würdigung der mittelalterlichen Altäre Deutschlands. Frankfurt am Main.

[2]) Verhandlungen des Vereins für Kunst und Alterthum in Ulm und Oberschwaben. Sechster Bericht 1849, S. 26.

Digitized by Google

Gemälde oder Holzskulpturen an diesen Altären angebracht gewesen seien, was doch recht wahrscheinlich ist.

Soviel mag aus alle dem hervorgehen, daß Holzskulpturen, welche älter sind als das 15. Jahrhundert, bei uns eine Seltenheit sein werden; es mag deshalb auch gestattet und angezeigt sein, über den Bestand einiger Statuen, die sicher in das 14. Jahrhundert zurückgehen, Mittheilung zu machen. Die Beurtheilung stützt sich hiebei allerdings nicht auf äußerliche Beglaubigung, sondern auf den Stil. Allein die Gefahr eines groben Fehlgriffes ist hier kaum zu fürchten, weil die Steinskulpturen sicher leiten, die ihrerseits durch die Bauzeit der gothischen Kirchen gut gesichert sind.

Lübke beschreibt den allgemeinen Charakter derselben so:

„Die Figuren verlieren (in dieser Zeit des gothischen Stils) die stattliche Würde, das an die Antike erinnernde Gepräge von erhabener Ruhe; sie werden schlank und schwank, zart aufgeschossen und mit schwärmerischer Neigung des Lockenhauptes dargestellt; sie biegen mit einem Schwung, der den Schwerpunkt auf die eine Seite verlegt und die andere dagegen sich tief einziehen läßt, den ganzen Körper aus- und einwärts, wie wenn derselbe unmittelbar den leisesten Schwingungen des Empfindens folgte; sie sprechen diese Regungen des Seelenlebens durch einen Zug lächelnder Holdseligkeit aus, der fast ohne Ausnahme das Gesicht freundlich erhellt."

Ganz übereinstimmend äußert sich auch Bode.[1]) Wir möchten als Paradigma hiefür auf die in größerem Maßstab ausgeführte und niedrig genug (in Mannshöhe) stehende Steinfigur des hl. Johannes des Täufers am Portal des Münsters in Ueberlingen (14. Jahrhundert) hinweisen; aber auch ein Blick auf unsere Holzfiguren genügt schon, um diesen Charakter alsbald herauszufinden.

Ich faßte schon in den sechziger Jahren die beiden 0,90 m hohen Figuren des hl. Johannes des Täufers und des Evangelisten ins Auge, die aber dazumal dem Altar der Kapelle in Ellmannsweiler, OA. Biberach, einverleibt waren. Als ich aber im Laufe des Jahrs 1888 hörte, daß dieselben einem neuen Altar haben weichen müssen und in Privatbesitz übergegangen seien, traf ich alsbald Einleitungen, um dieselben zu erwerben, was auch gelang. Außer der allgemeinen Haltung ist bei diesen Figuren weiter noch sehr charakteristisch: die Behandlung des

Faltenwurfs an den Mänteln. Dieselben sind ziemlich straff über den Leib herübergezogen, so daß über dem Leib selbst nur wenige und schwache Faltungen sich ergeben können. Dagegen ist die Fülle des Stoffes des Mantels auf die Zipfel gelegt, welche vom Heftungspunkte an gerade herabfallen. Hier erfolgt nun eine bauschig-zierliche Anordnung der Falten, die in eine mehr oder weniger große Anzahl von Trichtern zusammengefaßt sind. Im Laufe des 14. Jahrhunderts hat diese Anordnung wohl ihre ausgesprochenste Ausbildung erlangt, greift aber auch weiter zurück in das 13. Jahrhundert hinein und noch weiter rückwärts. Bei den beiden Holzfiguren von Ellmannsweiler ist diese Behandlung des Faltenwurfs recht deutlich und charakteristisch.

Am Schlusse des 15. Jahrhunderts ist man von dieser Anordnung des Faltenwurfs weit abgekommen, so daß die Figuren des 14. Jahrhunderts auch aus diesem Grund einen fast fremdartigen Eindruck machen für denjenigen, der die mittelalterlichen Figuren nach den Erzeugnissen des Schlusses des 15. Jahrhunderts zu beurtheilen sich gewöhnt hat. In dieser letzteren Periode werden die Mäntel nur schlaff über den Leib gezogen, legen sich

[1]) Geschichte der deutschen Plastik S. 73.

Digitized by Google

deshalb über den Leib hin in tiefe und zahlreiche Falten, die aber bei der supponirten Schwere der Gewandstoffe in sich selbst, an ihrem Scheitel hauptsächlich, zusammenbrechen. Das ist der Ursprung und zugleich die Berechtigung des gebrochenen Faltenwurfs am Ende des 15. Jahrhunderts. Für Polychromirung und Fassung in Gold ist derselbe wohl günstig, man möchte sagen nothwendig. Ein goldener Mantel ohne tiefe, zahlreiche und gebrochene Falten ist langweilig. Der imposante Eindruck, welchen diese Schnitzwerke, selbst die mittelmäßigen, hervorzubringen vermögen, beruht zu einem guten Theil gerade auf diesem Faltenschmuck. Die nackten Figuren, z. B. des Gekreuzigten, vermögen eine solche Wirkung nicht hervorzurufen. Die Zipfel der Mäntel aber, die zuvor so reich mit Falten bedacht wurden, verlieren ihre Bedeutung fast ganz, weil der Stoff eine ganz andere Disposition erfahren hat. Eine unschöne Uebertreibung des gebrochenen Faltenwurfs ist dann der „knitterige" Bruch, der aber in Schwaben nie so stark Eingang fand, wie schon in Franken und auch in Norddeutschland nach Ausweis von Photographien in dem schon citirten Werke von Münzenberger (z. B. Lukasaltar in Lübeck). Die Aenderung in der Behandlung des Faltenwurfs vollzog sich nicht plötzlich. Wir kommen später (II.) darauf zu sprechen, daß sich um das Jahr 1400 herum ein nicht zu verkennender Uebergang von der einen Behandlungsweise in die andere nachweisen lassen dürfte.

Ein anderes, etwas kleineres (0,80 m) Bild, der hl. Gallus mit dem Semel (das Attribut des Bären ist hier nicht angebracht), stammt aus der alten Kapelle in Rißegg, OA. Biberach, die diesem Heiligen geweiht ist. Das Bild wurde aber durch ein anderes aus dem Ende des 15. Jahrhunderts schon früh verdrängt und wanderte auf den Kirchenboden; ich habe dasselbe durch Tausch erworben. Dieses Bild hat keinen Mantel, sondern nur das Anachoretengewand mit Kapuze und sieht deshalb noch leibarmer aus als die beiden vorhergehenden; aber bei der anderweitigen Uebereinstimmung mit andern auch mantellosen Figuren jener Zeit ist kein Grund dazu vorhanden, dasselbe einem andern Jahrhundert oder einer andern Periode zuzuschreiben. Denkt man sich den Johannes den Täufer von Ellmannsweiler seines Mantels entledigt, so wäre die Haltung beider Figuren in ihren schmalen Schultern und in der Biegung des Leibes ꝛc. ganz übereinstimmend.

Diese drei Figuren befanden sich in der unmittelbaren Nachbarschaft von Biberach an Orten, für welche dieselben wahrscheinlich schon ursprünglich bestimmt waren. Die Vermuthung wird daher nicht grundlos sein, daß in Biberach im 14. Jahrhundert eine Werkstätte sich befunden habe, deren Erzeugnisse dieselben sein werden. Die technische Behandlung ist bei allen drei wesentlich übereinstimmend. Man kann nicht sagen, daß auf die Behandlung der Gesichtsausdrücke oder der Haare eine besondere Sorgfalt verwandt worden wäre; das Lockenhaar des Evangelisten ist ganz schematisch behandelt; ein Ring von Lockenrollen umkränzt das Gesicht; gegen den Scheitel hin ist das Haar glatt behandelt, nirgends eine mehr als oberflächliche Ausführung. Doch ist Mannigfaltigkeit in der Bildung der Köpfe angestrebt. Das Gesicht des hl. Gallus ist rund, das des Evangelisten schmal, jenes des Täufers hält die Mitte. Nur der Faltenwurf ist sorgfältiger durchgeführt. Für die Eigenthümlichkeiten der Kunstperiode (Schwingungen des Leibes) ist der einzelne Meister nicht verantwortlich zu machen. Ob die Figuren bemalt waren, läßt sich nicht ermitteln, da jedenfalls die vorhandene obere Farbenschicht erst viel später aufgetragen wurde. Der Kelch in der Hand des Evangelisten ist wohl auch nicht der ursprüngliche, wie das Kreuz des Täufers; dagegen ist das Semel des hl. Gallus mit der Hand selbst aus einem Stück geschnitzt, wie auch das Lamm des Täufers, und sind deshalb ohne Zweifel ursprünglich.

Die photographische Aufnahme ist von Angele in Biberach besorgt worden.

Der Glasmaler Ludwig Mittermaier.

Von Pfr. Detzel in St. Christina-Ravensburg.

Es wird nächstens ein Vierteljahrhundert, daß zu Lauingen (im bayerischen Kreise Schwaben) ein Künstler starb, der in seinem Fache ein anerkannter Meister und die Zierde seiner Vaterstadt war, durch die eigenartige

Digitized by Google

Schönheit und bedeutende Anzahl seiner Werke aber weit über sein engeres Vaterland bekannt wurde. Es ist der am 22. Febr. 1864 verstorbene Glasmaler Ludwig Mittermaier. Wenn wir in unserem Organ von diesem bayerischen Künstler eine eingehendere Schilderung seines Lebens und Schaffens, sowie ein Verzeichniß seiner wichtigsten Werke geben, so veranlaßt uns hiezu einerseits die ganz bedeutende Eigenartigkeit seines Schaffens, die ihm stets einen rühmlichen Platz in der Geschichte der kirchlichen Glasmalerei sichern wird, andererseits der Umstand, daß ein gutes Drittheil seiner Werke, und dazu noch die vorzüglichsten, sich in unserem engeren Vaterlande finden. Ein gedrucktes Manuskript, das in der Familie des Meisters aufbewahrt wird und das uns gütigst von derselben zur Verfügung gestellt wurde, gibt die Hauptcharakterzüge aus seinem Leben. Verfasser desselben ist der rühmlichst bekannte Benefiziat Bautenbacher sel. in Günzburg a. d. D. Außerdem hat auch C. Andreä, der ihm die meisten Kartons zu seinen Arbeiten gezeichnet, einiges über den Meister im „Christl. Kunstblatt" von Grüneisen und Schnaase (1864) veröffentlicht.

Ludwig Mittermaier wurde geboren am 24. Jan. 1827 zu Lauingen, der Geburtsstadt des sel. Albertus Magnus, des gelehrten Dominikanermönchs und nachmaligen Bischofs von Regensburg, dem die Stadt Lauingen auf ihrem geräumigen Marktplatze in den letzten Jahren ein so herrliches Denkmal gesetzt hat. Er genoß keinen anderen und besseren Unterricht als den der gewöhnlichen Volksschule seiner Heimat, zeigte sich jedoch schon frühzeitig als ein höchst talentvoller, begabter Knabe. Sein Vater, ein gewöhnlicher Dekorationsmaler, welcher die hohe Begabung des Sohnes erkannte, sandte ihn zwar in seinem zwölften Lebensjahre an die Kunstschule nach Augsbnrg, allein nur etwa sieben Monate konnte er dort unter Professor Geyers Leitung weilen, als sein Vater plötzlich starb. Nun mußte er in seine Vaterstadt zurückkehren, um als Anstreich- und Zimmermaler sich selbst, seiner Mutter und Schwester mit seiner Hände Arbeit das Brot zu verdienen.

Als er einmal im Laufe des Sommers mit mehreren Knaben seines Alters am Ufer der Donau spielte, kam einer derselben dem Rande des Flusses zu nahe, stürzte hinein und rang, des Schwimmens unkundig, mit den Wellen. Mittermaier sprang alsbald ganz erhitzt, wie er war, ihm nach und brachte den bereits gesunkenen Kameraden glücklich ans Ufer. Er selbst aber, als er an das Land gekommen war, sank ohnmächtig zusammen, und man trug ihn wie entseelt nach Hause. Als er wieder zum Leben erwachte, war ein heftiges Nervenfieber ausgebrochen, von dem er zwar wieder genas, aber von der Zeit an war er stocktaub, so daß er nicht einmal mehr den Klang der Kirchenglocken hörte. So war er plötzlich ganz von der Außenwelt, ihren Unterhaltungen und Zerstreuungen abgeschlossen und fühlte sich auch einige Zeit sehr unglücklich. Er wurde jetzt Autodidakt im besten Sinne des Wortes und zwar nach zwei Seiten hin: in der Wissenschaft und in der Kunst der Glasmalerei.

In ersterer Beziehung, um hievon zuerst zu reden, warf er sich bald mit aller Kraft seines genial begabten Geistes auf das Studium und zwar ohne alle und jede fremde Anleitung und erwarb sich ungewöhnliche Kenntnisse, besonders in der Geschichte und Chemie. Selbst die griechischen und römischen Klassiker, die er freilich nur in Uebersetzungen lesen konnte, hatte er alle inne, wie ein Fachgelehrter. Altdeutsche Literatur und Kunst- und Alterthumsforschung aber waren seine Lieblingsfächer, die er, wie alles, was er trieb, unterstützt von einem riesigen Gedächtnis und scharfen Verstand, sich gründlich aneignete. Auch in der Schriftstellerei versuchte er sich und schrieb einige recht artige Erzählungen für die Jugend, worunter besonders „Der Sohn der Griechin", „Zwei Brüder aus dem Volke", „Der Waffenschmied und seine Söhne", „Aus dem Leben eines Heimatlosen" hervorgehoben zu werden verdienen. Er gab seinen Schilderungen stets einen historischen Hintergrund, den er mit meisterhaftem kulturgeschichtlichem Pinsel ausmalte. Nur wenige seiner Schriften erschienen mit seinem Namen. Anonym schrieb er als sein letztes Werkchen 1849: „Das Sagenbuch der Städte Gundelfingen, Lauingen, Dillingen, Höchstädt und Donauwörth", dem er 1851 noch ein zweites Bändchen: „Sagen- und Geschichtbuch der Städte Burgau, Günzburg, Gundelfingen, Lauingen, Dillingen und Wertingen" (im Selbstverlag) nachfolgen ließ. Er stand auch in lebhaftem Briefwechsel und zwar mit bedeutenden Männern seiner Zeit, wie mit den Künstlern Moriz v. Schwind in München, Ad. Mentzel in Berlin, Ludwig Richter, Jul. v. Schnorr-Karolsfeld, C. Andreä in Dresden; auch Dichter, unter diesen Just. Kerner, Hebbel, L. Bechstein, v. Zedlitz, Ad. Stifter, schrieben ihm, schickten ihm ihre Werke und nannten ihn Freund.

Auch in der Kunst der Glasmalerei, die sein Hauptberuf wurde, ist er vollständig Autodidakt; er hat eigentlich für sich die

Digitized by Google

Glasmalerei neu erfunden und betrieb sie auch in ganz eigener Weise. Im 17. und 18. Jahrhundert ging bekanntlich in Deutschland die kirchliche Glasmalerei vollständig zu Grunde; es wurden bald keine farbigen Gläser mehr verwendet, da sogar die Kenntnis der Bereitung des Farbglases überhaupt in Vergessenheit gerieth. Wo sich in Kirchen noch mittelalterliche Farbenfenster fanden, wurden sie entweder eingeschlagen oder an Alterthumshändler verschleudert. Erst am Anfange dieses Jahrhunderts ist durch Mich. Sigismund Frank (geb. 1770 zu Nürnberg) der Versuch gemacht worden, einige wenn auch unvollkommene Glasmalereien herzustellen. König Ludwig I. errichtete dann in München ein eigenes Institut für Glasmalerei, und Frank war der erste Vorstand dieser Anstalt. Die bekanntesten Werke dieser Glasmalerei, mit deren technischer Betriebsleitung vom Jahre 1837 an Max Ainmüller betraut war, sind die von König Ludwig I. bestellten Fenster im Dome zu Regensburg, in der Mariahilfkirche der Münchener Vorstadt Au und im Dom zu Köln. Nach und nach entstanden nun nach dem Muster dieser Hauptanstalt verschiedene kleinere Glasmalereien, die aber alle in der Manier der Münchener Anstalt arbeiteten und ihre technischen Leiter auch meistens daher bezogen. Mittermaier nun aber hatte keine Verbindung mit der Münchener Anstalt oder irgend einer andern; er begann die Glasmalertechnik ganz allein, alles aus sich selber und auf sich beschränkt schaffend. Anfänglich fertigte er bloß kleinere Werke, als bloße Experimente, um nothdürftig einiges Geld zu größeren Proben zu erwerben. Die ersten dieser Proben waren zwei Ornamentfenster für die gräfl. Fugger'sche Hauskapelle in Dillingen. Dazu zeichnete er selber die Kartons, malte alles allein und schmelzte die Farben ein; er mußte sogar bei der Zusammensetzung dem Glaser Anleitung geben und das Holz für den Ofen selber spalten. So zwang es ihn, sich mehrere Jahre zu plagen mit Wappen- und Kleinbildermalen, um nur höchst spärlich und mitunter kümmerlich leben zu können.

(Fortsetzung folgt)

Orgelgehäuse, Chorstühle, Kommunionbank und Credenz.

Mit unserer Beilage ergänzen wir das Inventar der neuen frühgothischen Kirche in Dotternhausen OA. Balingen in Württemberg. Wir haben nun auf folgenden Blättern ein beinahe vollständiges Bild einer frühgothischen Kirche mit einem strengstens im Stil des Baues gehaltenen Inventar: Archiv 1886 Nr. 8 Ansicht, Grundriß, Aufriß der genannten Kirche; 1886 Nr. 6 Hochaltar; 1887 Nr. 6 Taufstein, Weihwasserkessel, Betstuhl und kleinere Inventarstücke; hiezu unsere Beilage mit dem oben angeschriebenen Inhalt.

Das Orgelgehäuse wurde ausgeführt von Späth in Ennetach; die Vorderwand ist aus Eichenholz; Preis 1000 M. Die Orgel selbst hat 16 Register und kostet 5000 M. — Die Chorstühle (Fig. 1 Vorderansicht, Fig. 1a Vertikalschnitt) wurden von Staudenmaier in Süßen in Fichten- und Lindenholz ausgeführt und gebeizt; 4 Stück à 125 M. = 500 M. — Die Kommunionbank (Fig. 2 Vorderansicht, Fig. 2a Vertikalschnitt), 5,5 m lang, gefertigt von Warth in Sigmaringen, Preis 220 M. — Der Credenztisch (Fig. 3), von Faulhaber in Rottweil in Binsdorfer Stein ausgeführt; Preis 60 M.

Sämmtliche Entwürfe stammen vom Erbauer der Kirche, Herrn Architekt Cades in Stuttgart, der nun das Verdienst und die Freude hat, eine ganze Kirche mit der ganzen Inneneinrichtung völlig stileinheitlich durchgeführt zu haben. Im verflossenen Sommer wurde die Kirche durch Maler Loosen aus Köln noch ausgemalt, und sie ist nun eine der schönsten und würdigsten Vertreterinnen des gothischen Stils aus der Neuzeit.

Literatur.

Wandgemälde und Maler des Brixener Kreuzganges. Eine Skizze von Hans Semper. Mit 15 Lichtdruckbildern. Innsbruck, Wagner 1887. 89 S. Preis 3 Mk.

Eine kleine, aber nicht müheloſe und sehr verdienstliche Arbeit, welche sehr erwünschtes Licht bringt zur Werthung des reichen Freskenschmuckes im Kreuzgang des Domes von Brixen. Der Verfasser hat die Gemälde Zug für Zug und Strich für Strich durchstudirt und ist nun im Stande, als ziemlich unzweifelhaftes Resultat zu erweisen, daß eine Reihe dieser Bilder dem 14. Jahrhundert und zwar meist einer giotteskdeutschen Kunstrichtung angehört. Sind hier auch keine Künstlernamen mehr zu eruiren, so gelingt es dagegen dem Verfasser aus den dem 15. Jahrhundert angehörigen Gemälden zwei sehr bedeutende Meister herauszudemonstriren, den Brixener Meister mit dem Skorpion (meist findet sich auf seinen Bildern eine weiße Fahne mit schwarzem Skorpion) und den Meister Jakob Sunter, wohl einen Schüler des vorigen (irrthümlich von einigen als Vater Lukas Kranachs

Digitized by Google

angesehen). Beide werden nach ihren Leistungen im Kreuzgang und nach anderwärts befindlichen Bildern so genau charakterisirt, daß sie von nun an als feste Gestalten in die Kunstgeschichte herübergenommen werden können und sollen.

Vielleicht können wir später ein eigenes Referat über diese wichtigen Wandmalereien bringen; hier sei dem Verfasser der Dank abgestattet für seine musterhaften Untersuchungen und dem Wunsch Ausdruck gegeben, derselbe möchte in einer zweiten Auflage auch die Fresken der an den Kreuzgang anstoßenden Johanneskapelle beiziehen und in einer Tabelle jede Travée mit allen in ihr befindlichen Bildern nebst Verweis auf den Text aufführen; letzteres würde die Uebersichtlichkeit und die Brauchbarkeit des Büchleins als Führers erhöhen. S. 26 heißt es in der Mitte irrthümlich, an der Westwand der 9. Travée, anstatt der siebenten. Die sog. Auferstehung in der 12. Travée ist in Wahrheit ein Erbärmdebild. — Sehr wünschenswerth wäre es, daß der kundige Verfasser auch die Gemälde des Kreuzganges im Franziskanerkloster in Schwaz in ähnlicher Weise behandeln würde; S. 35 wird die Bemerkung gemacht, daß die Gemälde der Ostwand und Südwand des erwähnten Kreuzganges von einem Tyroler Maler stammen dürften, der mit der Brixener Schule, speziell mit Jakob Sunter im Zusammenhang stand. Keppler.

Die Johanniskirche zu Gmünd und Bischof Walther I. von Augsburg (1133—1154). Zugleich ein Beitrag zur Geschichte der Pfalzgrafen in Schwaben von A. Pfitzer, Stadt- und Garnisonspfarrer in Schwäbisch-Gmünd. Stuttgart, Kohlhammer 1889. 194 S.

Ich habe dieses Buch werden sehen und kann als wahr bezeugen, was in der Vorrede steht, daß es nicht dem Studirzimmer, sondern der Krankenstube entstammt. Sein Inhalt ist keine rasch und keck gefaßte und alsbald in die Oeffentlichkeit geworfene Hypothese, sondern eine ausgereifte Frucht jahrelangen Sammelns und Forschens. In spärlichen Mußestunden, auch in unfreiwilligem, durch Krankheit diktirtem Hausarrest wurde das historische Rohmaterial beigeschafft; in schlaflosen, oft schmerzenreichen Nächten wurde es in unermüdlicher Geistesarbeit ausgelesen, behauen, zugerichtet, aufgeschichtet; hundertmal ward der Bau errichtet und hundertmal wieder abgetragen, bis endlich mit genauer Fuge Stein auf Stein paßte und die Mauern in richtigen Lagerschichten auf festem Fundament sich erhoben. Nun steht der Bau und kann eine Prüfung wohl aushalten, ja auch das Sturmlaufen kritischer Federn. Wir können hier des Raumes wegen bloß auf seine Krönung, d. h. seine Resultate hinweisen.

Das westliche Nebenportal der hochwichtigen romanischen St. Johanniskirche in Gmünd hat im Tympanon ein Bildwerk, welches bisher allen Erklärungsversuchen trotzig widerstanden hatte. Die eine der beiden sitzenden Figuren ist zwar am großen Schlüssel leicht als St. Petrus zu agnosciren, zweifelhaft ist aber die andere mit Abtstab und noch zweifelhafter der Adler auf der Seite des hl. Petrus und die offene Scheere auf der andern Seite, zu welcher offenbar in Beziehung steht die unter einem Kopf geöffnete Scheere am südlichen Portal. Der Verfasser macht wahrscheinlich, daß die andere Figur den hl. Bischof Ulrich von Augsburg darstellt, der Adler die kaiserliche Macht der Hohenstaufen repräsentirt und speziell sich auf Konrad III. (1137—1152) bezieht, die Scheere aber dem zum Bau der Kirche in Beziehung stehenden Bischof Walther I. von Augsburg (1133—1154) angehört, der als Sohn des Pfalzgrafen Mangold auf der Alb und Bruder des Pfalzgrafen Adalbert von Lauterburg bei Gmünd, als Herr von und zu der Schäre in seinem Wappen die Scheere führte. Der Mönchskopf inmitten der beiden Scheermesser wird dann vom Verfasser darauf bezogen, daß dieser Bischof den bischöflichen Stuhl mit der Mönchszelle vertauschte und mit ihm sein ganzes Geschlecht unterging. Die interessanten Untersuchungen, welche zu diesen Resultaten führen, sind in hohem Grade lesenswerth, und dem Verfasser gebührt für seine mühereichen Studien warmer Dank; diesen hat er verdient schon dadurch, daß er die Fragen in Fluß gebracht hat, sollten selbst manche Einzelnheiten der Schrift nach dem Urtheil der Fachmänner einer Korrektur bedürfen. Keppler.

Annoncen.

Herdersche Verlagshandlung zu Freiburg im Breisgau.

Soeben ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Grundriß der Geschichte der bildenden Künste.

Von Dr. **Adolf Fäh.** I. Teil. **Die vorchristliche Kunst. Mit 114 Illustrationen.** gr. 8°. (VIII u. 212 S.) M. 3.75.

Inhalt: I. Die Kunst des Orients: 1. Die Hebräer. 2. Aegypten. 3. Assyrien und Babylonien. 4. Persien. 5. Indien. 6. Phönizien und Kleinasien. — II. Die griechische Kunst: 1. Die Architektur. 2. Die Plastik. 3. Die Malerei. — III. Die italische Kunst: 1. Die Etrusker. 2. Die Römer: A. Die Architektur; B. Die Plastik; C. Die Malerei.

Die folgenden zwei, das Werk abschließenden Teile werden die Kunst des Mittelalters und die der Renaissance behandeln.

Hiezu eine Beilage:
Orgelgehäuse, Chorstühle, Kommunionbank und Credenz.

Stuttgart, Buchdruckerei der Akt.-Ges. „Deutsches Volksblatt".

Digitized by Google

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Professor Dr. Keppler in Tübingen.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins, für denselben: der Vorstand Professor Dr. Keppler.

Nr. 4.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährl. für M. 2. 05 durch die württemb. (M. 1. 90 im Stuttg. Bestellbezirk), M. 2. 20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, fl. 1. 27 in Oesterreich, Frcs. 3. 40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie gegen Einsendung des Betrags direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblatts" in Stuttgart, Urbanstraße 94, zum Preise von M. 2. 05 halbjährlich.

1889.

Erweiterung und Vergrößerung von Kirchen.

(Fortsetzung.)

Sollen wir den wahren Grund nennen, warum vielfach die Erweiterung alter Kirchengebäude bekämpft und widerraten wird, so erscheint uns als solcher einmal die Schwierigkeit, sodann die Unscheinbarkeit solcher Erweiterungsarbeit. Eine Kirche erweitern ist, was wir schon oben sagten, in den meisten Fällen schwerer, als eine neue Kirche bauen; in allen Fällen aber muß es für einen auf Ehre und Ruhm erpichten Architekten undankbarer erscheinen. Hier ist keine Gelegenheit, sich einen Namen vor der Welt zu machen, seinem Ruhme ein Denkmal zu errichten, ein Werk zu erstellen, das man so recht das Kind seines Geistes und seiner Kunst nennen kann. Hier hängt sich ein alter Bau als Schwergewicht an die Schwingen des künstlerischen Schaffens; man muß von ihm sich Gesetze geben lassen, man muß ihm folgen, selbst wenn er vielleicht künstlerisch gar nicht hochsteht; man darf auch keinen Versuch machen, ihn durch den angefügten neuen Theil übertreffen und zu Schanden stellen zu wollen. Lauter Pflichten, welche eine gewisse Entsagungskraft, Selbstlosigkeit und Selbstüberwindung voraussetzen, moralische Kräfte, die da nicht fehlen werden, wo nicht Egoismus und Ruhmsucht die einzige Triebfeder künstlerischen Schaffens sind, wo noch ein höherer Gedanke an die Ehre Gottes und den Dienst der Kirche den Künstler beseelt. Jene Künstlereitelkeit, welche vornehm sich weigert, an einen alten Bau liebevoll Hand anzulegen, um ihn zu erweitern, schlägt sich übrigens selbst, wie es der Eitelkeit oft ergeht; es mag ja sein, daß Unverständige geneigt sind, das Werk einer Erweiterung und Vergrößerung niedrig zu taxiren; wer etwas versteht, wird ein gelungenes Werk dieser Art wahrlich nicht niedrig anschlagen; der Meister desselben wird außer dem Bewußtsein einer wahrhaft guten That, außer dem Dank einer beglückten Gemeinde auch die Anerkennung des Einsichtigen zu seinem Lohne haben; sein Künstlername wird nicht geschädigt sondern gefördert werden.

Nachdem festgestellt ist, daß im allgemeinen Hindernisse künstlerischer, ästhetischer oder praktischer Art gegen Vergrößerungen und Erweiterungen von Kirchen nicht bestehen, mögen die für solche bauliche Veränderungen giltigen Hauptgrundsätze zur Darstellung kommen.

Nehmen wir den Fall so konkret als möglich. Ein Pfarrer macht die Wahrnehmung, daß allmählig seine Parochianen nicht mehr alle Platz finden in den Stühlen. Die Kinderbänke reichen nicht mehr; während des sonntäglichen Gottesdienstes müssen auch von den Erwachsenen manche in den Gängen stehen; die Emporen sind überfüllt; schließlich sind auch die Gänge ganz besetzt und schon muß ein Theil der Kirchgänger vor der Kirche stehen bleiben; die Kirchthüre kann nicht mehr geschlossen werden; Unruhe und Gedränge stellt sich ein. Sobald derartige Erscheinungen zu Tag treten, muß sich die ganze Aufmerksamkeit des Pfarrers ihnen zuwenden; er darf nicht zuwarten, bis das Uebel den Höhegrad erreicht hat. Sein Erstes wird sein müssen, daß er eine genaue Untersuchung anstellt, ob nicht wenigstens zur Stillung des momentanen Bedürfnisses oder zu einiger Abhilfe bisher unbenützte Räume des Kirchen-Innern verwerthbar gemacht werden können, ob es nicht räthlich sei, einstweilen den bisher freigebliebenen Chorraum den Kindern einzuräumen u. s. w. Wiewohl letzteres nur als nothwendiges Uebel geduldet wer-

Digitized by Google

den kann, so ist es doch immerhin besser, es kommen die Kinder dem Altar zu nahe, als es stehen die Erwachsenen demselben zu fern. Sodann muß die Kirche baulich untersucht werden. Durch Beiziehung eines Technikers muß man Klarheit gewinnen darüber, ob der Bau in allen seinen Theilen noch solid und gesund sei, ob er eine Erweiterung noch ertragen würde oder nicht, ob der Lage der Kirche nach eine Erweiterung möglich sei. Darnach kann man die Frage entscheiden, ob ein Neubau oder eine Vergrößerung als Aufgabe der Zukunft ins Auge zu fassen ist. Selbstverständlich muß nun auch sofort mit Gründung eines Fonds der Anfang gemacht werden, wenn die Stiftung nicht hinreichende Mittel besitzt. Es soll wenigstens im allgemeinen ein Finanzplan entworfen werden; man sistirt zunächst alle Restaurationsarbeiten, Wandmalereien, Verschönerungen; höchstens das allernothwendigste wird an Einrichtung und Paramenten angeschafft; sämmtliche Mittel werden mit größter Sparsamkeit zusammengehalten und auf das Eine Hauptwerk hin konzentrirt.

Indeß der Fond sich vergrößert und die Mittel anwachsen, muß mit aller Bedächtigkeit und Gründlichkeit der Vergrößerungsplan ausgearbeitet werden. Was hier zuerst nöthig ist, das ist ein genauer Situationsplan, d. h. eine grundrißliche Aufnahme des Kirchenbaues mit seiner nächsten Umgebung, mit den anstoßenden Grundstücken, Gebäuden und Wegen. Dieser Plan gibt Klarheit darüber, welcher freie Raum zur Verfügung steht, nach welcher Seite eine Erweiterung vorgenommen werden kann. Anfragen wegen Kirchenvergrößerungen müssen daher nothwendig immer von einem Situationsplan begleitet sein.

Bei Fertigung des Vergrößerungsentwurfs hat man nun mehrere hochwichtige Gesetze zu beobachten. Das erste lautet: Raum genug! In allem kann man sparen, wenn man mit geringen Mitteln zu rechnen hat; man kann und soll dann auf alle architektonische Prachtwirkung, auf alles überflüssige Ornament verzichten, aber am Raum soll nicht gespart werden. Man soll Erhebungen und Rechnungen anstellen, um wie viel der alte Raum zu klein, welches Mehr an Raum für den jetzigen Parochialbestand nöthig ist, und dann darauf bedacht sein, nicht bloß für das momentane Bedürfniß vollgenügend zu erweitern, sondern auch eine etwaige zukünftige Vergrößerung der Gemeinde noch in Rechnung zu ziehen.

Das zweite Gesetz lautet: Schonung und Benützung des Alten soweit immer möglich! Es wäre thörichte Verschwendung, vom alten Bau Theile niederzureißen, die man ganz wohl stehen lassen und in den neuen Plan einbeziehen kann. Erhalten werden soll unter allen Umständen der Thurm, wenn er noch fest und solid ist, selbst dann, wenn er vielleicht etwas im Weg zu stehen scheint; der Vergrößerungsplan muß, wenn immer möglich, mit ihm rechnen, denn ein neuer Thurm bedeutet allein schon eine Ausgabe von 20—25 000 M. Ob der Thurm dann vielleicht auch seine Stellung anderswo erhalte, als, wie gewöhnlich üblich, an der Westseite oder rechts und links vom Chor, ob er ans Eck der Westseite oder irgendwo an den Längsseiten zu stehen komme, daran liegt so viel nicht. Erscheint der Thurm zu niedrig für eine vergrößerte Kirche, so ist das noch kein Grund, ihn abzutragen; wenn, wie es bei den romanischen und gothischen Thürmen regelmäßig der Fall ist, die Stockwerke massiv und tragfähig sind, so nimmt man den Helm oder das Satteldach ab und setzt noch ein oder zwei Stockwerke darauf. Ferner soll, wenn immer möglich, erhalten werden der Chor, auch wenn er vielleicht stilistisch nicht sehr bedeutend ist, und auch wenn er vielleicht in der Neuanlage bloß als Kapelle am Hauptschiff fungiren kann. Hier waltet zweifellos eine Pflicht der Pietät gegen eine heilige Stätte, welche vielleicht Jahrhunderte hindurch Thronzelt des eucharistischen Gottes, Opferstätte des neuen Bundes, das Allerheiligste einer christlichen Gemeinde gewesen. Und es ist ja nicht, als ob dieser Raum ferner bloß als todter Raum geduldet werden müßte; er kann immer noch in anderer Stellung, als Kapelle für den Nebenaltar, als Beichtkapelle, als Oratorium sich nützlich machen.

(Fortsetzung folgt.)

Digitized by Google

Deutschlands Riesenthürme.

Von Stadtpfr. Eug. Keppler in Freudenstadt.

(Fortsetzung.)

Halten wir nun gegen die keusche Einfalt von Freiburg die kühne Kölner Fülle, so haben wir anstatt der drei Stockwerke deren fünf, von welchen erst das vierte sich als Achteck darstellt, für welches sich im dritten die Vorbereitung bildet. Diese Riesenmasse nach Höhe und Breite zu stützen, waren vier auch noch so mächtige Eckstreben nicht im Stande. Ein Zwischenpfeiler mußte an jeder Seite des Vierecks beider Thürme zur Unterstützung eingeschoben werden. Dadurch ergeben sich für die Vorderansicht im ganzen sechs Strebepfeiler (vier Haupt- und zwei Zwischenstreben) und zwischen denselben in den zwei Untergeschoßen jedes Thurmes je zwei Felder, also mit der Front des Mittelschiffes, welche die zwei Thurmriesen verbindet, im ganzen fünf Felder — ebenso viele Abtheilungen in der Breite wie in der Höhenentwicklung. Diese Felder sind selbstverständlich keine kahlen Massen, so wenig als die Strebepfeiler. Sind diese von unten an mit Stab- und Maßwerk gegliedert und an ihren Absätzen mit geschmückten Giebelchen und zierlichen Fialen bezeichnet, so sind jene fast ganz eingenommen von reich verzierten Durchbrechungen von einer Höhe und Weite, daß die festen Theile des Baues sich eigentlich nur als Umrahmungen jener darstellen. Der Mittelbau beginnt mit dem Hauptportal, das sich so weit ausdehnt, als die es einschließenden Strebepfeiler mit ihren weit ausgreifenden Vorsprüngen es gestatten. Die Thürme öffnen sich unten in einem viertheiligen Fensterpaar, wie denn alle Oeffnungen derselben viertheilig und mit dem reichsten Maßwerk verziert sind. Die beiden ersten dieser Fenster, rechts und links von dem Hauptportal, sind durch die in sie hineingebauten Nebenportale maskirt und ragen mit ihren Wimpergen bis zu dem entsprechenden Fensterpaar des zweiten Stockwerks hinan: wie der prächtige Giebel des Hauptportals seine Schlußfiale in das Prachtfenster des Mittelbaus hinaussendet, welches dem Hauptschiff Licht zuführt. Der Giebel dieses Fensters hinwiederum schneidet die Triforiengalerie und ragt weit in die vielgliederige Pracht des Mittelschiffgiebels hinein, welcher den Zwischenbau, die Thürme nunmehr frei lassend, abschließt. Dem mittleren Prachtfenster ahmen die seitlichen Fensterpaare des zweiten Geschoßes nach, indem sie zugleich mit jenem durch ihre Bekrönung die wagrechte Linie der Triforiengalerie durchbrechen und die Höhenbewegung bis zu dem Fenster des dritten (noch immer viereckigen) Geschoßes tragen. Letzteres Fenster korrespondirt schon mit dem im vierten (achteckigen) Stockwerk, in welches seine Bekrönung hineinwächst. — Natürlich hat der Zwischenpfeiler, der in den zwei unteren Geschoßen die Fensterpaare scheidet, im dritten Stockwerk, wo nur noch ein einziges Fenster, seines Bleibens nicht mehr. Sobald er an dieses Fenster trifft (über der Triforiengalerie), löst er sich von der Hauptmasse und tönt in eine Spitzsäule aus, während zugleich die Eckstreben sich zu lichten anfangen, ihre überschüssige Kraft in zahlreichen Spitzen verflüchtigen und mit ihrer Hauptmasse in die vielgliederigen Strebethürme (von kreuzförmiger Basis) übergehen, welche nun im vierten Stockwerck das nach allen Seiten geöffnete Achteck begleiten und ihre schlanken Fialen um die Wette mit den Wimpergen der Achteck-Fenster und den Ausläufern der acht Ecken des Baues zur Pyramide hinaufsenden. Diese acht Ecken, die einzigen festen Theile des Oktogons, stützen als Pfeiler ebenso viele Helmrippen, welch' letztere das runde, bald gestreckte und immer gestrecktere Maßwerk in ihre Mitte nehmen und so ganz nach Aehnlichkeit von Freiburg den des ganzen ätherischen Riesenbaus würdigen Abschluß bilden: zwar nicht von so reizender Leichtigkeit wie in Freiburg, dafür aber von majestätischerer Fülle und größerem Reichthum des Details.

Dieses obschon magere Gerippe der unvergleichlichen Kölner Fassade zeigt uns, wenn wir es mit den Grundlinien des Freiburger Aufbaus zusammenhalten, die enge Verwandtschaft beider in Verjüngung, Zuspitzung, Durchbrechung der Massen, Uebergang ins Achteck und überhaupt im ganzen Gesetz ihres Wachsthums: eines Wachsthums in immer gestreckteren Absätzen (extensiv) und immer steigender Lebendigkeit (intensiv), in Köln jedoch bei weit gewaltigeren Massen als in Freiburg und

Digitized by Google

deßhalb mit Aufgebot reichster Gliederung; „die großen harmonischen Massen sind hier zu unzählig kleinen Theilchen belebt wie in den Werken der ewig jungen Natur!“ (Görres.) Was das Crescendo des Baues anlangt, so ist das zweite der Höhe des Mittelschiffs entsprechende Geschoß um ein beträchtliches höher als das erste. Die Summe beider Untergeschoße wird von der des dritten und vierten und diese wieder von der Höhe der Pyramide übertroffen, welch' letztere reichlich für sich allein ein Drittel der Gesammthöhe mißt. „Am zweiten, dritten und vierten (achtseitigen) Geschoß werden auch die einzelnen Glieder gestreckter und zuweilen minder reich als unten, gewinnen aber an zunehmender Belebung durch gelöstere Massen.“ So Kallenbach. Ueber den Reichthum der Gliederung bemerkt derselbe: „Während in Freiburg Spitzgiebel nur über dem Eingang und den obersten acht Durchbrechungen vorkommen, befinden sich hier dergleichen über jedem Fenster und Portal, in den höheren Theilen selbst über den Nischen.“ Aber nicht bloß auf den Höhen des Gebäudes sproßt und blüht es. „Der Beschauer in seiner winzigen Kleinheit sollte staunen gleich bei Betrachtung der ihm am nächsten liegenden, durch die Höhe weniger dem Auge entrückten Theile, also des untersten Geschoßes, weßhalb der gegliederte, ja zarteste Reichthum gerade diesen zugetheilt wurde.“ (Ebend.) Hier ist also nichts weniger als der blutte, bloße Stamm, der die Freiburger Krone aus sich entspringen läßt: hier ist die Ueberfülle des Wachsthums, das den Fuß unserer Waldriesen in immer neuem Wechsel umspielt, die Strenge und Eintönigkeit unterbricht und das bunteste Allerlei in die Waldeinsamkeit hineinzaubert — allerdings ein sehr künstliches Wachsthum (wenden die Kritiker ein), das bei aller Unerschöpflichkeit mehr die ordnende Thätigkeit der Menschenhand als das Walten und Weben ursprünglicher Naturkräfte zum Ausdruck bringt. Und doch kommt letzteres gewiß nicht zu kurz. Ja dadurch unterscheidet sich sogar dieser Bau von jedem andern und insbesondere von dem stückweisen Aufbau des Straßburger Riesen, daß Eine aufsteigende Bewegung, sobald sie siegreich dem Schooß der Erde entstiegen, unaufhaltsam durch das Ganze weiterdrängt und das Höchste wie das Tiefste, das Allgemeine und das Besondere durchdringt, so daß hier keine Umgangsgalerie und überhaupt keine Horizontallinie den Höhenflug unterbricht — selbst die wagrechten Begrenzungen der Stockwerke stechen nur stückweise hervor — und daß ebensowenig in der Breiteentwicklung irgend eine Lücke oder ein Lückenbüßer den einheitlichen Guß und Fluß hemmt. „Wo die Einheit zur Herrschaft gelangt (sagt Görres, d. Dom v. Köln S. 11), soll Eines in Allem sein und Alles in Einem sich wiederfinden. Nach diesem Typus, in dem auch die Natur alle ihre Hervorbringungen gebildet, hat auch hier der Geist in seinem Schaffen und Gestalten gewaltet. Ein Leben athmet in dem Werke, ganz im Ganzen und ganz in jedem Gliede, in der Vielheit einfältig und in der Einfalt überreich; und indem dies Leben, frei im Stoffe schaltend, aus Stein den mächtigen Leib überall im Ebenmaß sich angebildet, muß eine überall sich selber gleiche Form Zeugniß geben von der heitern Vollendung und Rundung der einwohnenden Gedankenfülle.“ Nichts ist hier überflüssig, nichts willkürlich. Selbst das Ornament bis zum letzten Zäserchen hinaus (wie ganz anders als am Wiener Stephansthurm!), es zweckt zum Ganzen und es kann zu den stärkeren Baugliedern, die es sänftigend umschmiegt, sagen: Ich bin Bein von eurem Bein und Fleisch von eurem Fleisch! — Eine Folgerichtigkeit, eine Zielstrebigkeit, wie sie in diesem Grad in der ganzen Geschichte der Baukunst nicht mehr vorkommt, wie sie überhaupt sonst bloß noch einmal, auf einem andern Kunstgebiet, erreicht wird — von Demosthenes, in welchem ebendeshalb Cicero die Beredtsamkeit selbst gewissermassen verkörpert sieht. Wie in einer feurigen und doch wohlgesetzten Rede des Demosthenes (denn dies Beides widerspricht einander nicht!) ein Beweis den andern jagt, eine Gemüthsbewegung die andere; wie da ein Satz immer die Grundlage für den folgenden bildet und der folgende die Zuspitzung des vorangegangenen, und so der Redner, von Begeisterung fortgerissen und die Zuhörer mit sich reißend, gleichsam athemlos forteilt bis zum Schluß-

Digitized by Google

effekt, von welchem gilt: In fine triumphat oratio — so treibt an diesem Wunder, in welchem wir, wenigstens was die Vollkommenheit des Aufstrebens anlangt, das Ideal der Gothik verkörpert erblicken, so treibt an diesem steinernen Wunder eine urkräftige Wurzelkraft die mächtigen Streben und Strebethürme, die Riesenfenster und zugleich ihr zierliches Maßwerk, die festen Glieder des Baues sammt dem luftigen Blättergewinde daran, die Tabernakel und die Heiligenbilder drin und die malerischen Bekrönungen drüber sozusagen in Einem Anlauf in die Höhe und ruht nicht, bis der ebenso kühne als sichere Bau in den majestätischen Pyramiden und ihren dem Himmel entgegengebreiteten Kreuzblumen triumphirt.

(Fortsetzung folgt.)

Das Bildwerk des Taufsteins in Freudenstadt.

Von Stadtpfarrer Eugen Keppler.

(Schluß.)

Je mehr uns der vorige Abschnitt Kopfzerbrechens verursacht hat, desto leichter gedenken wir, mit der noch übrigen Gruppe in's Reine zu kommen. Das eine der beiden Thiere ist durch den spitzen Vorsprung auf seiner Stirne glücklicherweise als das sagenhafte Einhorn gekennzeichnet, „jenes unzähmbare Wild, welches am übrigen Körper dem Pferd, am Kopf aber dem Hirsch, an den Füßen dem Elephanten und am Schweife dem Eber gleicht, stark brüllt und ein schwarzes, zwei Ellen weit hervorragendes Horn an der Stirne trägt" (Plin. Nat. G. 8, 31). Bekanntlich haben die Naturforscher ihm sein Dasein längst abgesprochen. Man glaubt jetzt, diese uralte Fabel von gewissen rohen Seitenansichten der mittelafrikanischen Antilope, welche als Reliefbild auf ägyptischen Denkmälern vorkommt, ableiten zu sollen. Aber was auch der Neid der Naturforscher dem Einhorn geraubt, in der Mystik und Symbolik ist seine Bedeutung unerschüttert. Es ist und bleibt nach der allgemeinen Anschauung das Sinnbild des Erlösers, nachdem ursprünglich das Horn des Thieres allein dafür gegolten. Die Sage, daß es, von Haus aus unbändig, bei dem Anblick einer Jungfrau von selbst herbeikomme und plötzlich beruhigt seinen ungeschlachten Kopf in ihren Schoß lege, diese uralte Sage wird in der Kunst und Litteratur des Mittelalters bekanntlich auf die Menschwerdung des Sohnes Gottes bezogen und zur Beleuchtung des Wortes angewendet: „Den die Himmel nicht fassen können, hast du, o Jungfrau, in deinem Schooße getragen." Schon der in äthiopischer Uebersetzung auf uns gekommene Physiologus, welcher in seinen naturgeschichtlichen Grundlagen bis in das zweite Jahrtausend vor Christus zurückreicht, enthält diese poetische Legende und deutet sie im angegebenen Sinn mit den Worten: „Dies Einhorn ist unserem Heiland ähnlich, welcher für uns das Horn unserer Erlösung vom Hause Davids, seines Knechtes, auf sich genommen (Luk. 1, 69), und nicht vermochten die Mächte, welche im Himmel sind, ihm zu nahen und ihn anzurühren, sondern er wohnte im Schooß der Jungfrau Maria." (Ausg. von Rommel, S. 68.) Ebendort wird folgende interessante Angabe aus einer griechischen Handschrift angeführt, welche für die Darstellung des Einhorns auf einem Taufstein besonders bedeutsam ist. „Die Thiere kommen zum Wasser und wollen trinken. Die Schlange aber hat das Wasser vergiftet. Da warten sie, bis das Einhorn kommt. Dieses begibt sich sofort in den Teich hinein, bezeichnet durch sein Horn den Wasserspiegel mit dem Zeichen des Kreuzes und macht dadurch das Gift zu nichte. Nun können alle daraus trinken."

So viel Licht aber von dem Einhornbild ausgeht, sein Gegenüber scheint, auf den ersten Blick wenigstens, desto dunkler. Wem soll ich dich vergleichen und wem dich zur Seite stellen? Der Gang ist entschieden der eines katzenartigen Raubthiers. Der Schweif könnte nach Länge, Stärke, sowie durch den Haarbüschel in Form eines dreifachen stilisirten Blattes an den König der Thiere erinnern. Die Tatzen sind so gewaltig, daß der Schluß »ex ungue leonem« nicht zu gewagt erschiene. Aber des Kopfes Ungestalt! Unter dem vielen Formlosen das Formloseste! Gleichwohl scheint mir jede Aehnlichkeit nicht ausgeschlossen mit den in ganzer Figur ausgeführten Köpfen der Löwen, welche den Sockel halten. Mich däucht,

Digitized by Google

eine ungeschickte Nachbildung derselben von der Seite könnte so ziemlich so aussehen, nur daß in dem Relief die Ohren des fraglichen Löwen sich sträuben, offenbar zum Zeichen seiner gereizten Stimmung. Jedenfalls wüßte ich mit dem Gethier sonst nichts anzufangen. Somit, wenn der Leser auch nichts anzufangen und folglich hoffentlich nichts einzuwenden weiß, so haben wir hier den „brüllenden Löwen, der umhergeht, suchend, wen er verschlinge“ (I. Petr. 5, 8), und der es offenbar auf den gehörnten Widder-Menschen abgesehen hat, den das Einhorn vertheidigt. Wie die eben angeführte Schriftstelle beweist, ist die Anwendung des Löwen im schlimmen Sinne, wegen seiner reißenden Wildheit, nicht weniger biblisch als seine Anwendung im guten, wegen seiner Herrschaft über die Thierwelt und beide Bedeutungen stehen einander so wenig im Weg und verdunkeln einander so wenig, daß der hl. Augustin sie zusammennimmt in dem Satze: „Wir wären alle den Zähnen dieses Löwen (des Teufels) verfallen, hätte nicht gesiegt der Löwe vom Stamme Juda.“ Daß aber im vorliegenden Fall der König der Thiere nur im schlimmen Sinn gemeint sein kann, das zeigt sein Widerpart, das Einhorn und die gespannte Haltung beider, welche wenig freundliche Absichten verräth. Auch hier wieder platzen der gute und der böse Geist auf einander. Volles Licht aber fällt auf die Kampfesscene durch das Streitobjekt, nämlich durch das eigenartige gehörnte Menschenantlitz, welches das Einhorn in Schutz, der Löwe aber auf's Korn nimmt. Ich sage *eigenartig*; denn obwohl es äußerlich dem oben beschriebenen Kopf mit Widderhörnern gleichgestaltet ist (mit dem nebensächlichen Unterschied, daß hier die Arme besser charakterisirt sind und mit den Hörnern sich kreuzen, denen sie dort parallel laufen), so ist doch hier die Sachlage eine besondere. Der Widder-Menschenkopf, welcher dort die böse Macht bändigt, indem er mit der Linken den Schwanz des einen Drachen und mit der Rechten zugleich den Hals des andern fesselt — *hier* hält er auch mit der Linken den Schwanz des einen Drachen (desselben, dessen Kehle sich in der Umklammerung seines Vordermanns befindet), zugleich aber hält er mit seiner Rechten *sich* wie zum Schutze am Vorderbein des Einhorns fest, indem er so die Kraft zu Kampf und Sieg von einem Höheren entlehnt. *Jener* Widder ist der Drachenbändiger aus und durch sich selber: *dieser* nur unter der Aegide des Einhorns, das ihn mit seinem Leibe deckt (vgl. Ps. 90, 4). Man könnte ihm die Aufschrift geben: „Wer unter dem Schirm des Allerhöchsten wohnt, der bleibt sicher unter dem Schutz des Gottes des Himmels“ (Ps. 90, 1). Daß der Widder wie den Erlöser so auch seine Apostel (als die Beschützer der Heerde) und wie diese so auch (nach einem ähnlichen Gedankengang wie oben in der Symbolik des Hirschen) die Christen überhaupt bedeuten kann als die Kämpfer gegen die Feinde des Heils, ist keinem Kenner der mystischen Zoologie unbekannt. „In der Auslegung des 43. Psalms führt der hl. Ambrosius den Widder in diesem Sinn an und fordert die Gläubigen auf, selbst Widder zu werden und in der Kraft Christi den höllischen Feind niederzuwerfen“ (Kraus Encykl. 2. Bd. S. 988). Das der lichtvolle Inhalt unserer letzten Gruppe.

Sollte trotz so viel Licht ein ängstliches Gemüth sich darüber seine Bedenken machen, daß sich nirgends sonst in der mittelalterlichen Kunst eine ähnliche Darstellung finde, dem antworte ich: ob sich eine finde oder nicht, weiß ich selbst nicht. Aus dem Alterthum aber führt Kraus Encykl. 1. Bd. S. 397 f. zwei Beispiele an: das Einhorn mit dem Löwen kämpfend, dargestellt auf einem im Kaukasus gefundenen Bronzegefäß und eine Kampfesscene desselben Thiers mit dem von hinten angreifenden Löwen auf den Mauern von Persepolis, wo sein Horn nach persischer Lehre die Macht sinnbildete, welche Ahrimans Herrschaft zerstört. Daß übrigens unser primitiver Bildner, primitiv nicht im Denken, sondern nur in Führung des Meisels, trotz aller Anhänglichkeit an das Gegebene nicht der Mann war, bloß die ausgetretenen Pfade zu wandeln, das hat er uns schon in seinem ersten Widderbilde bewiesen. Sein Vorwurf war ungewöhnlich, aber für einen Taufstein äußerst passend. Was ihm vorschwebte war eine Darstellung des *gesammten Werkes der Gnade*. Diese auszuführen, konnten die *einfachen* Symbole nicht genügen; eine neue geist-

Digitized by Google

reiche Zusammenstellung derselben mußte helfen. Sie half wirklich. Die Hauptgedanken, welche wir aus dieser Lapidarschrift heraus entziffert, nicht hineingelegt, sind diese:

1. Vollständige Niederlage des Satans: seiner versteckten Bosheit (Schlange); seiner offenen Wuth (Löwe); seiner blitzartigen Geschwindigkeit und rohen Zerstörungssucht (Drache); seines hochstrebenden Uebermuths (Vogelhals mit Flügeln). Solche und ähnliche Unterscheidungen sind mit den Sinnbildern verwachsen, nicht willkürlich von uns in dieselben hineingetragen. Um nur zwei Zeugnisse anzuführen, eines von den Vätern, eines aus dem Mittelalter. Augustinus (Tract. X in Jo.) nennt den Teufel: Leo propter apertam iram, draco propter occultas insidias. Der hl. Bruno von Asti schreibt (Sentent. V, 2): Tribus nominibus in hoc loco (lib. Job) vocatur diabolus: vocatur belua, i. e. bestia propter crudelitatem . . . vocatur et draco quia callidus et venenosus est et nunquam recto itinere incedit; vocatur et avis propter superbiam quia, quantum in ipso est, superba intentione super coelos elevatur. Eine Häufung der Symbole des Bösen wie auf unserem Taufstein ist also durchaus keine Tautologie, nicht einmal ein Pleonasmus. Auch kommt sie oft genug vor. So ist z. B. am großen Portal von Notre Dame zu Amiens der Erlöser dargestellt, wie er den rechten Fuß auf einen Löwen, den linken auf einen Drachen setzt (Corblet 1862, S. 92).

2. Allseitiger Sieg Jesu Christi (der korrelate Begriff zum vorigen). Die Erringung dieses Sieges durch seinen Opfertod am Kreuz: die Opferidee ist verkörpert in dem Menschenbild mit Widderhörnern. Die Vollendung dieses Sieges durch seine Auferstehung von den Todten: angedeutet durch die sieghafte Erhebung des Panthers. Die Fortsetzung dieses Sieges (objektiv) durch die Wirksamkeit der Apostel: vorgestellt durch den Vernichtungskrieg des Hirschen gegen die Schlange; er kommt ihr bei durch das Wasser, durch den Hauch seines Athems und durch das Wunderkraut, das ihn gegen ihr Gift feit: deutliche Sinnbilder der Taufe, des Exorcismus und des Wortes der Wahrheit, von welch' letzterem der hl. Bernhard völlig zutreffend für unseren Taufstein sagt: Sequatur venenum serpentis antidotum veritatis. Die Aneignung dieses Sieges (subjektiv) von Seite des Einzelnen: der Hirsch trinkt neues Leben aus der Quelle. Ist dies auch keine besondere Scene auf unserem Taufstein, so ist es doch ein integrirendes Stück der Sage, woran man sich im Anschauen des Hirschbildes von selbst erinnerte. Endlich die Behauptung dieses Sieges durch den fortgesetzten Kampf des Christen wider das Böse unter dem Beistand der göttlichen Gnade: das Menschenbild mit Widderhörnern (Symbol des Kampfes!) erwehrt sich unter dem Schutze des Einhorns siegreich der Angriffe des Feindes. — Nie ist wohl mit so bescheidenen Mitteln eine größere Fülle tiefsinniger Gedanken auf plastisch-greifbare Weise ausgedrückt worden!

Ueber mittelalterliche Holzskulpturen aus Oberschwaben

von Pfarrer Dr. Probst in Essendorf.

Zweiter Artikel.

Zwei Statuen der Dursch'schen Sammlung, die jetzt in der Lorenzkapelle in Rottweil aufbewahrt wird, werden mit Recht von ihm als besonders beachtenswerth hervorgehoben (Nr. 6 und 8 des Katalogs). Dursch äußert sich[1]) darüber so:

„Zwei Figuren, welche sich durch ihre technische Vollendung auszeichnen und den kunstverständigen Beschauer sehr ansprechen. Es sind weibliche Gestalten, die sich noch vor einigen Jahren auf dem Dachboden der Kirche in Eriskirch am Bodensee befanden und unter einem Kreuze gestanden zu sein scheinen (nach Joh. 19,25). Bei dem Kreuze standen seine Mutter und die Schwester seiner Mutter, Maria Kleophas und Maria Magdalena. Wenn diese Frauen gedachter Darstellung angehörten, so ist zu bedauern, daß nicht die ganze Gruppe sich erhalten hat. Beide Figuren sind 4' 8" hoch. Vergleichen wir diese Figuren mit einander, so finden wir eine schöne Abwechslung künstlerischer Vollendung. Die reiche Bekleidung der einen Figur (Nr. 6) bricht sich ungezwungen und gefällig in mannigfache Falten und die Stellung ist mit dem obern Theil des Leibes etwas vorwärts gebeugt, während die Stellung der andern Figur (Nr. 8) gerade ist

[1]) Verhandlungen des Vereins für Kunst und Alterthum in Ulm und Oberschwaben VI. 1849 S. 34.

Digitized by Google

und die Kleidung in sanft geschweiften Linien mit Vermeidung von scharf gebrochenen Falten auf die Zehen herabfällt. Das Gesicht dieser Figur ist stärker aufwärts gerichtet, als das der andern; sie faltet die Hände, während die andere die rechte Hand ausstreckt. Die Zeichnung ist bei beiden Figuren trefflich und der Ausdruck dem Charakter und der Situation ganz entsprechend. In beiden Figuren drückt sich ein tiefer Seelenschmerz aus, der aber durch edle Resignation und Gottergebenheit gemäßigt ist. Der Sammler hält dieselben für Werke des ausgezeichneten Bildhauers Friedrich Schramm,[1]) der in der zweiten Hälfte des 15ten Jahrhunderts in Ravensburg arbeitete."

Soweit Dursch. Im Nachtrag zu seiner Aesthetik (S. 569) spricht er sich ähnlich aus.

Bildwerke, denen eine solche Anerkennung durch einen so erfahrenen Sachverständigen zu Theil geworden ist, verdienen an sich schon alle Beachtung und mußten dieselbe um so mehr auf sich lenken, als die Untersuchungen über J. Ruß heutzutage in ein Stadium eingetreten sind, wovon zu Lebzeiten Durschs noch keine Ahnung war. Wir ließen deßhalb von diesen beiden Statuen eine photographische Abbildung im Maaßstab von 20 cm fertigen, nach welchen die folgenden Clichés gemacht sind.

So war es möglich, genaue Vergleichungen

[1]) Die Existenz des Friedrich Schramm, die in neuester Zeit wieder stark angefochten wurde, wird durch die Artikel der folgenden Nummern des „Archiv" außer Zweifel gestellt werden.

mit den Werken des J. Ruß anstellen zu können. Dieselben führten nun allerdings

in dieser Beziehung zu keinem positiven Resultat, aus Gründen, welche in der nachfolgenden Darstellung sich von selbst nahe legen werden; wir wurden aber auch von der Dursch'schen Auffassung um so weiter abgelenkt, je einläßlicher die Vergleichungen ausgeführt wurden. Die Hauptpunkte bei Dursch sind: 1. daß die beiden Figuren die Frauen unter dem Kreuze darstellen dürften und 2. daß dieselben dem Ende des 15ten Jahrhunderts angehören werden.

Da Dursch offenbar mit seiner vorsichtig ausgedrückten Auffassung die weitere Untersuchung nicht abschneiden, sondern dieselbe empfehlen wollte, so wird auch unsere abweichende Ansicht, die das gleiche Ziel anstrebte, auf Nachsicht rechnen dürfen.

Es fällt schwer, diese Figuren so wie sie charakterisirt sind, bei einer Kreuzigungsscene unterzubringen. Die eine Figur (Fr. 6) ist offenbar in deutlicher ziemlich eiliger Vorwärtsbewegung begriffen. Man müßte also annehmen, daß dieselbe etwa einer andern Person unter dem Kreuze sich nähern will, vielleicht um sie aufrecht zu halten. Allein dann müßten auch die Hände und Arme die entsprechende Haltung haben; die Hand ist aber nicht ausgestreckt, wie Dursch sagt, sondern die Finger derselben sind eingebogen, wie um etwas zu tragen.

Digitized by Google

Auch ist nicht der ganze Arm ausgestreckt, sondern nur der Vorderarm, nicht aber der Oberarm. Bei der obigen Unterstellung müßten aber beide Arme ausgestreckt sein und überhaupt die Bewegung dieser Glieder eine viel kraftvollere sein. Aber auch die Figur 8 ist nicht so gehalten, daß dieselbe einer Hilfeleistung sichtlich bedürfen würde, um sich aufrecht zu erhalten.

Auch die Form der Kopfbedeckung gibt zu Bedenken Veranlassung. Die Matronen unter dem Kreuze tragen regelmäßig den Matronen- resp. Witwenschleier, der eng anschließt und die Haare ganz verhüllt, was hier nicht zutrifft. [1]) Schwieriger ist der Gesichtsausdruck zu deuten. Aber nach unserer wiederholt angestellten Betrachtung ist in dem Gesichte der Fig. 8 nicht bloß Trauer ausgedrückt, sondern auch ein vorwurfsvoller Zug gar nicht zu verkennen, während die Figur 6 nur einen gewissen Grad von Ernst aber nicht von Trauer erkennen läßt. Wir möchten deshalb von der Deutung bei Dursch abgehen und dieselben betrachten: als eine kluge Jungfrau (Fig. 6) und als eine thörichte Jungfrau (Fig. 8). Wir glauben nicht wiederholen zu müssen, daß diese Auffassung zu dem Charakter der Darstellungen besser passen dürfte. Nur der Einwand wird zu berücksichtigen sein, daß von einer Lampe weder bei der einen noch bei der andern etwas zu sehen ist. Aber die Figur 6 hat offenbar nach unserer Auffassung, etwas zu tragen und zu halten gehabt, was in der halbgeschlossenen Hand sich befand und lose darin steckte, ohne aus dem gleichen Stück Holz wie die Hand geschnitzt zu sein. Solche Embleme gehen bekanntlich sehr oft verloren. Die Figur 8 trägt die Hände gefaltet, kann also nichts gehalten haben. Das ist aber nicht entscheidend. Die Charakterisirung als eine thörichte Jungfrau im Sinne der Parabel wird ebenso deutlich ausgedrückt, wenn dieselbe gar nichts hat, als wenn sie eine leere Lampe in den Händen hätte.

Aber auch in der Bestimmung der Zeit der Entstehung dieser Bildwerke wurden wir von Dursch abgelenkt.

Wie schon in Artikel I dargelegt wurde, ist die Behandlung des Faltenwurfs der Mäntel für die Zeitbestimmung sehr wichtig. Die Figur 8, die thörichte Jungfrau, bietet für diesen Zweck keinen Anhaltspunkt dar, weil der Mantel, der vorne offen ist, nicht über den Leib herübergezogen ist, sondern zu beiden Seiten gerade abfällt, deshalb auch zu keinen Faltenbildungen Veranlassung gibt. Um so wichtiger ist die Figur 6, die kluge Jungfrau; die Falten des schief über den Leib gezogenen Mantels stellen sich vollkommen dem Auge dar.

Aber hier bietet sich der interessante Anblick dar, daß der Meister sich weder nach den Regeln des 14., noch nach denen vom Ende des 15. Jahrhunderts richtete. In der letztgenannten Periode sind die Falten schwer und tief und mehrfach gebrochen. Die Falten des Mantels der Figur 6 sind weder schwer und tief, noch gebrochen, auch nicht an ihrem Scheitel und noch weniger sind sie knitterig. Desgleichen weicht die Behandlung der Gewandzipfel ab. Während das 14. Jahrhundert das Hauptgewicht des Stoffes und seiner Falten in diese Region mit Nachdruck konzentrirt hat, sind dieselben an der Figur 6 in eine lange Schraubenlinie auseinandergezogen. Diese Gewandsäume haben hier zwar mehr Bedeutung, als ihnen am Ende des 15. Jahrhunderts beigelegt wird, aber weniger als im 14. Jahrhundert.

Nun stellt sich die Frage: war diese Behandlung eine spezifische, persönliche Eigenthümlichkeit des Meisters, oder lassen sich Beispiele anführen, daß auch anderwärts zu einer gewissen Zeit diese Behandlung in Uebung war? Wir glauben Beispiele, die an Deutlichkeit kaum zu wünschen übrig lassen, dafür anführen zu können, daß hier nicht bloß eine rein persönliche Eigenart vorliegt, sondern eine Behandlungsweise, welche geeignet sein dürfte, einen gewissen Zeitraum zu charakterisiren, nämlich den Anfang des 15. Jahrhunderts.

[1]) Zu vergleichen zwei Abbildungen von schönen Statuen der schmerzhaften Mutter bei Bode (Gesch. der deutschen Plastik S. 128, 129 und 195) und im Gegensatz dazu der Schleier der klugen und thörichten Jungfrau an dem Freiburger Dom (l. c. S. 78 und 79), welche ganz die ähnliche Kopfbedeckung tragen, wie die Figuren von Eriskirch.

Digitized by Google

In dem ganz neuen Werke von Dr. Janitschek[1]) wird auf S. 206 im Text der Deichsel'sche Altar aus Nürnberg (jetzt in Berlin) abgebildet, welcher 1409 verfertigt wurde. Auf dem geöffneten Flügel links ist die hl. Elisabeth dargestellt; die Falten des Mantels sind ungebrochen, der Saum in eine Schraubenlinie angeordnet, auch der Schleier ganz ähnlich gelegt und gefältelt, wie bei den Figuren von Eriskirch; deßgleichen bei den andern Figuren, Maria, Petrus Marthyrer und Johannes der Täufer. Bei allen ungebrochene Falten und zugleich zierliche langgezogene Schraubenlinien des Mantelsaums. Ferner ist daselbst auf einer besondern Tafel der Imhof'sche Altar mit Flügeln abgebildet; bei sämmtlichen Figuren ungebrochene Falten der Mäntel; bei den beiden Apostelfiguren auf den Flügeln ist auch gut ausgebildet die Schraubenlinie des Mantelsaums vorhanden, die nur bei den zwei Mittelfiguren weniger zur Entwicklung gelangt, weil dieselben sitzend dargestellt sind, die aber auch hier nicht ganz fehlt. Die Entstehung des Bildes fällt zwischen 1418 und 1422 (l. c. S. 207). Die Behandlung des Faltenwurfs und der Säume bei diesen Gemälden ist ganz konsequent durchgeführt und die Uebereinstimmung mit der Figur von Eriskirch ist frapprant. Es ist kaum zu zweifeln, daß der hervorgehobene Gesichtspunkt mit Erfolg[2]) noch weiter verfolgt werden könnte; für unsern Zweck aber mag die obige Hinweisung genügen und die Zeit der Entstehung dieser Bildwerke in den Anfang des 15. Jahrhunderts mit vieler Wahrscheinlichkeit verlegt werden. Auch in der Nähe von Ravensburg, in der Kirche von St. Christina, konnte ich ein Madonnenbild ausfindig machen, das in diese Zeit paßt. Der Mantelsaum ist auf beiden Seiten in zierliche Schraubenlinien gelegt und die Falten desselben sind über den Leib hin ungebrochen. Ob dasselbe aber dem gleichen Meister oder der gleichen Werkstatt angehören dürfte, wie die Eriskircher Statuen, ist doch zweifelhaft. Die Gesichtsbildung dieser Madonna und das Kind in ihren Armen halten eine Vergleichung mit letzteren nicht aus. Aber man sieht doch daraus, daß Figuren mit dem Typus der Gewandbehandlung der Eriskircher Statuen auch anderwärts nicht ganz fehlen und daß wahrscheinlich Ravensburg der Ort ihrer Entstehung sein wird. Es ist deßhalb auch die Notiz[1]) recht wichtig, daß „um das Jahr 1437 ein Keltenofer als geschickter Bildhauer" in Ravensburg gelebt hat. Da dieser Geschlechtsname auch bei Dursch im Nachtrag zu seiner Aesthetik (S. 569 Christoph Keltenofer) mit Vor- und Zunamen angeführt wird (im Jahr 1480 als Maler thätig), so scheint hier eine weitere Künstlerfamilie in Ravensburg sich zu enthüllen, welcher näher nachzuforschen die Mühe lohnen dürfte; um so mehr als es Hafner schon gelungen ist, die Bürgeraufnahme eines „Christoph Keltenofer, des Malers von Augsburg 1509" für Ravensburg zu entdecken (cf. l. c. S. 322), obwohl derselbe mit dem von Dursch angeführten gleichnamigen Maler kaum identisch sein wird.

[1]) Geschichte der deutschen Malerei. Berlin, 1888.

[2]) Für Bayern möchten wir hinweisen auf eine Madonna zu Kaisheim und auf ein bischöfliches Denkmal zu Würzburg 1415. Abbildungen bei Sighart: Geschichte der bildenden Künste im Königr. Bayern II S. 393 und S. 534. Allerdings geht diese Behandlung auch bis in die romanische Kunstperiode zurück, wie mehrere Abbildungen bei Bode (Gesch. der deutschen Plastik) beweisen. Aber an die romanische Kunstperiode ist bei den Figuren von Eriskirch wohl nicht zu denken. Die Schlankheit derselben und die lebhafte Bewegung weist dieselben der späteren gothischen Kunstperiode zu. Sie halten aber den Vergleich mit den von Bode (Gesch. der deutschen Plastik S. 78 und 79) abgebildeten Statuen des Freiburger Doms vollständig aus, womit ihr bedeutender Werth angezeigt ist.

Der Glasmaler Ludwig Mittermaier.

Von Pfr. Detzel in St. Christina-Ravensburg.

(Fortsetzung.)

Erst nachdem Mittermaier ein Freund die pekuniäre Unterstützung eines kgl. bayerischen Rentamtmanns, Heinrich Sommer, durch Fürsprache zuwege gebracht, nachdem auch der Edelmann Freiherr v. Süßkind in Bächingen und der Banquier Gustav Godefroy in Hamburg, die den Werth des Mannes erkannt und ihm mehr freundschaftlich als bankmäßig ausreichende Betriebskapitalien anvertrauten, konnte er vom

[1]) cf. Geschichte von Ravensburg von Hafner 1887 S. 327. Es wäre wünschenswerth, weiteres von diesem Keltenofer erfahren zu können.

Digitized by Google

Kleinen zum Großen schreiten. Auch Anastasius Grün (Graf Auersperg) und v. Hammer-Purgstall nannte er stets dankerfüllt seine „irdischen Schutzengel"; letzterer vertraute ihm die Ausschmückung seiner Kapelle für das Schloß Hainfeld in Steiermark, eine Arbeit, durch welche der junge Mann zuerst den Grund zu seinem nachmaligen ausgebreiteten Wirken legte.

In seinen *größern kirchlichen Arbeiten*, mit denen er jetzt begann, schloß er sich in Betreff der Technik jener Periode der Glasmalerei an, die das Bild im Fenster ähnlich einem Gemälde auf Leinwand behandelte. Mit Beginn des 16. Jahrhunderts wird nämlich die Behandlung der Glasmalerei eine ganz realistische. Es gelingt im Verlaufe des Jahrhunderts, alle Farben, auch Blau, Violett und Grün, in den verschiedensten Abstufungen als Malfarben oder Emails herzustellen. Der *Glasmacher* ist zudem jetzt auch im Stande, die Scheiben in größern Tafeln zu fertigen, als man das im frühern Mittelalter konnte. So war es möglich, mit mehrfachen Lokalfarben nebeneinander nicht nur auf Ueberfanggläsern, sondern auch auf ein und derselben weißen Scheibe zu malen. Allein die aufgemalten Farben, besonders das Roth und Blau, waren keineswegs im Stande, die alten bunten Hüttengläser mit ihrer Leuchtkraft und Farbengluth zu ersetzen, vielmehr erschienen sie trübe und erdig. K. Andreä, der Kartonzeichner Mittermaiers, scheint den Fehler und das Mangelhafte dieser Behandlung wohl erkannt zu haben, und ihm schwebte offenbar die *Mosaikglasmalerei* der Alten vor, die wir nach Wiederherstellung des alten Materials heute wieder traktiren können, wenn er in obengenanntem Nekrologe schreibt: „Auch künstlerisch rangen wir oft mit einander, er war mehr ein Mann des Fortschrittes, ich wollte ihn in die Bahn hinein überreden, die das Glasfenster mehr in bestimmte Schranken zurückweist. Wie die Wandmalerei zu naturalistisch zu werden sich bestrebt, so will das Glasbild zu *malerisch* werden, jeder Zweig der monumentalen Kunst will zu wenig dem Ganzen dienen und zu viel dominiren." Aber auch Mittermaier scheint es nicht entgangen zu sein, welche Rolle bei der Glasmalerei die *Leuchtkraft der Farbe* spielen sollte, wenn er auch nicht bis zu dem Grundsatze der Alten vorzudringen vermochte, daß bei der Glasmalerei nicht das Sein, sondern der Schein die Hauptsache sei. Bei aller Leuchtkraft der Farbe wollte er doch nicht zugleich der feinsten Korrektheit in der Zeichnung und der größern und komplizirteren Figurenkompositionen entbehren. Das war zwar — nach den Grundsätzen der monumentalen Glasmalerei — des Guten zu viel, aber doch wieder ein bedeutender Fortschritt gegenüber dem Verfahren anderer Anstalten. Durch fortgesetzte chemische Studien und Versuche gelang es ihm, allerdings unter schweren Opfern, eine ganz eigenthümliche Manier in der Art und Weise des Malens zu finden. Ganz neu gegenüber andern Glasmalerei-Anstalten und für die leuchtende Kraft seiner Farben von besonderer Wirkung war nämlich, wie er mit dem sogenannten Schwarzloth umging: er hat es als Schattirung *und* Licht angewendet, indem er mit der Nadel und Holz radirte. Er erreichte dadurch einerseits die so vollendete Plastik seiner Figuren, andererseits erzielte er eine viel höhere Lichtwirkung, als wir sie in andern gleichzeitigen Glasgemälden sehen, denn seine sehr stark aufgeschmolzenen Tinten erhielten dadurch eine so große Kraft und Energie, so daß z. B. die Fleischtöne selbst gegenüber der bunten Mosaik der Kleider ihre volle Wirkung nicht versagen. Um all das zu bewirken, bereitete er sich selbst alle Farben und Flüsse, konstruirte selbst seine Brennöfen und erfand sogar neue Pigmente, besonders ein wunderschönes Tiefblau und Abstufungen des Fleischtones u. s. w.

Von nicht geringem Vortheile für das künstlerische Schaffen Mittermaiers war es auch, daß er für seine Anstalt meistens ausgezeichnete Kartonzeichner fand. Einer der besten derselben, der ihm zugleich auch die größte Anzahl lieferte, war der bekannte und schon genannte Dresdener Historienmaler *Karl Andreä* (geb. 1824 zu Mühlheim am Rhein), ein Enkel der bekannten protestantischen Theologen Jakob und Johann Valentin Andreä. Karl Andreä schrieb nach dem Tode des Meisters, wie bereits bemerkt, selbst einen kürzern Nekrolog in das „Geistliche Kunstblatt", und wir wollen hier die interessante Stelle herausheben, welche sein persönliches Bekanntwerden mit Mittermaier schildert und die zugleich ein so charakteristisches Licht auf den eigenartig angelegten Mann wirft.

Es sind kaum fünf Jahre, schreibt er, als Herr Direktor Schnorr von Carolsfeld einen an ihn gelangten Auftrag, den Karton zu einem Glasfenster, auf den Unterzeichneten übertrug. Die Bestellung war von Lauingen in Bayern gekommen, einem uns fast unbekannten Orte, und von einem dortigen Glasmaler Herrn Mittermaier, der uns ebenso fremd war. Gegenstand der Vorstellung war ein segnender Heiland, überlebensgroß. Verlangend nach Aufträgen solcher Art, ging ich rüstig ans Werk und bald reiste die Zeichnung hin zu dem mir unbekannten Ziele.

Digitized by Google

Umgehend erschien mit der Bezahlung, in neugeprägten bayerischen Thalern, ein höchst anziehender Brief. Zuerst war es die charakteristische Handschrift, dann die Lebendigkeit und Originalität des Ausdrucks und zuletzt ein neuer Auftrag, was den ersten direkten Brief unvergeßlich machte.

Und so ging es fort, und aus lebhaftester Korrespondenz, die neben Dank und Lob auch offene, ja herbe Kritik der eingesandten Arbeiten enthielt, bald auch ganz persönliche Dinge besprach, die heitersten und ernstesten Verse einmischte, mit häufigen Illustrationen belebt war und oft in langen, sich rasch folgenden Briefen künstlerische Streitfragen durcharbeitete, häufig als Geleitsschreiben einer Rolle hellklingender Münze beigegeben war, entwickelte sich eine herzliche Freundschaft.

Gesehen hatten wir uns nie und nach zweijähriger Verbindung wurden doch bereits die Briefe mit dem Poststempel Lauingen von den Kindern des Hauses jubelnd ins Atelier gebracht, weil sie wußten, wie sehr der Papa durch sie erfreut werde. Mich dünkte zuweilen, da ich nie eine seiner Arbeiten gesehen und gar nicht wußte, ob wirklich seine Behandlungsweise dem, was ich wünschen möchte, entspreche, eine wahrhaft künstlerische sei.

Da, an einem schönen Sommerabend, auf dem Weg von einer Eisenbahnstation nahe Wesel dem Rheine zuschreitend, um vor Nacht Rees und andern Tags die an den merkwürdigsten Kunstschätzen reichen Orte Kalkar und Xanten aufzusuchen, zieht mich ein altersgrauer Kirchthurm an, der jenseits eines Dammes aus wuchtiger Ulmengruppe herausragte. (Schluß folgt.)

Erklärung

in Sachen des Bildhauers Jakob Ruß von Ravensburg.

Im „Archiv für christliche Kunst" 1888 Nr. 12, S. 116, hatte ich im Widerspruch gegen Herrn Amtsrichter a. D. P. Beck in Ravensburg, welcher im „Diözesan-Archiv von Schwaben" 1887 Nr. 11, S. 84, die schönen Steinskulpturen im Tympanon des Westportales der oberen Stadtpfarrkirche in Ravensburg vermutungsweise dem Bildhauer Jakob Ruß zuschrieb, für gegen hundert Jahre älter erklärt. Zu seiner Verteidigung beruft sich Herr Amtsrichter Beck in letztgenannter Zeitschrift 1889 Nr. 2, S. 10, Anm., auf die neueste Schrift über „Württembergs kirchliche Kunstaltertümer von Professor Dr. Keppler" (S. 266), „welche diese Marienscenen gleichfalls in den Anfang des 15. Jahrhunderts setzt." Ich erwidere: die Kunstthätigkeit des Jakob Ruß ist, wie auch Herrn Beck bekannt, urkundlich für die Jahre 1482 bis 1497 festgestellt. Setzt man, meiner Limitierung „gegen 100 Jahre älter" entsprechend etwa der Zahl 1397 auch nur wenige Jahre hinzu, so steht man ja im Anfang des 15. Jahrhunderts! Herr Beck hat demnach einen am Ende des 15. Jahrhunderts lebenden Bildhauer als den Schöpfer von Skulpturen aus dem Anfang des Jahrhunderts vermutet und zu seinem Schutze das Prof. Keppler'sche Buch citiert, welches diese Bildwerke dem Anfange, nicht dem Ende des 15. Jahrhunderts zuweist. Er hat also augenfällig nicht, wie er wollte, für sich, sondern gegen sich und für mich plaidirt. Eine Vergleichung der Tympanonskulpturen in Ravensburg mit den urkundlich beglaubigten Arbeiten des Ruß in Chur und Ueberlingen, am besten an Ort und Stelle, oder auch nur mit Hilfe guter Photographien, wird Herrn Beck belehren, daß für die Ravensburger Skulpturen die Urheberschaft des Ruß nicht einmal — „vermuthet" werden darf.

Bavendorf. Pfr. K. A. Busl.

Literatur.

Glas-Malereien des Mittelalters und der Renaissance. Original-Aufnahmen von H. Kolb, Professor an der Königlichen Kunstgewerbeschule in Stuttgart. Stuttgart, Wittwer. Heft 6 u. 7 à 10 M.

Jemehr gerade in der Gegenwart allüberall Werth darauf gelegt wird, das gewöhnliche Fensterwerk der Kirchen mit Glasmalereien, wären es auch nur ornamentale, zu vertauschen, desto nachdrücklicher muß auf Nachahmung der alten Muster gedrungen werden. Ueber das obige Werk, welches eine ebenso geschmackvoll als praktisch angeordnete Schaustellung des Besten auf diesem Gebiet veranstaltet, haben wir schon mehrfach berichtet; angesichts der weiteren Lieferungen müssen wir nur die frühere Empfehlung nachdrücklich wiederholen und können keinen bessern Rath geben, als bei Bestellungen von Glasgemälden sich an diese Muster zu halten. Von hervorragender Wichtigkeit und Schönheit ist in Heft 6 das Fenster aus dem Münster in Freiburg aus dem 14. Jahrhundert, mit einem Madonnen- und einem Kreuzigungsbild in feiner architektonischer Berahmung, zart in den Farben, trefflich im Aufbau, hochfeierlich im Figürlichen. Sehr interessant sind aus der Uebergangszeit das Ornamentenfenster aus der Predigerkirche in Erfurt mit Blatt- und Bandmotiven und Rosettchen im Maßwerk, ferner das schlichte Figurenfenster aus dem Straßburger Münster. Nachahmenswerth in hohem Grad sind die Fenster aus der Stadtpfarrkirche zu Steyr mit aus geometrischen Figuren und Blatt- und Blumenwerk gewobenen Teppichen (14. Jahrh.) und die Rosette des Freiburger Münsters (15. Jahrh.), so einfach und maßhaltend in der Ornamentik und so herrlich in der Wirkung. Heft 7 bringt einen Juwel der Renaissance-Glasmalerei: eine Madonna von Francesco Cossa aus Ferrara im Kunstgewerbemuseum zu München von wunderbarer Zeichnung und noch wunderbarerem Kolorit.

Stuttgart, Buchdruckerei der Akt.-Ges. „Deutsches Volksblatt".

Digitized by Google

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Professor Dr. Keppler in Tübingen.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins, für denselben: der Vorstand Professor Dr. Keppler.

Nr. 5. Erscheint monatlich einmal. Halbjährl. für M. 2. 05 durch die württemb. (M. 1. 90 im Stuttg. Bestellbezirk), M. 2. 20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, fl. 1. 27 in Oesterreich, Frcs. 3. 40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie gegen Einsendung des Betrags direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbansstraße 94, zum Preise von M. 2. 05 halbjährlich. 1889.

Erweiterung und Vergrößerung von Kirchen.

(Fortsetzung.)

Was nun des Weiteren die Art und Weise, die Formen der Vergrößerung anlangt, so können hierüber allgemein giltige Vorschriften nicht gegeben werden. Da ist von Fall zu Fall zu entscheiden. Die Möglichkeiten sind hier fast unzählige; das einemal kann das bisherige Schiff zum Chor genommen werden, das anderemal ist Abbruch des ganzen Schiffes und Ersetzung durch ein neues größeres gefordert; oder es kann das Schiff bleiben und durch Anbau eines großen Chors statt eines ungenügenden und unwürdigen geholfen werden; hier empfiehlt sich Anschiftung von zwei Querflügeln, dort genügt einer; hier kann ein Seitenschiff beigegeben werden mit oder ohne Verlängerung des alten Schiffes; dort ist durch die ganze Situation die Erweiterung um zwei Nebenschiffe indicirt u. s. f. u. s. f. Es gibt hier fast kein Gesetz, welches einschneidend und hemmend sich geltend machen würde, außer dem der technischen Möglichkeit und dem der Klugheit und Vernunft, welche natürlich unter den möglichen die bestmögliche Lösung der Frage suchen wird.

Am lehrreichsten ist hier die Vorführung einer Reihe konkreter Beispiele aus alter und neuer Zeit und die Demonstration der Gesetze und Grundsätze an denselben. Ehe wir dazu übergehen, sei nur noch darauf aufmerksam gemacht, daß man die Inangriffnahme einer Vergrößerung keineswegs so lang zu verschieben braucht, bis die ganze als nothwendig berechnete Bausumme baar daliegt. Es empfiehlt sich sehr schlecht, zehn oder zwanzig Jahre lang den Nothstand einer zu kleinen Kirche zu ertragen und Gelder für den Bau zu sammeln; weit besser ist es, man nimmt das nöthige Geld auf, baut sofort, setzt sich sogleich in den Besitz dieser großen Wohlthat einer neuen geräumigen Kirche und trägt dann zehn oder zwanzig Jahre lang an der Schuld ab. Umsomehr ist dieses Verfahren zu empfehlen, da der Zinsfuß heutzutag außerordentlich niedrig ist und daher die Raschheit der Schuldabtragung kaum merklich hemmt.

Wie wir in unserer künstlerischen Unselbständigkeit und Unreife immer bei den Alten in die Schule gehen müssen, so mag es auch hier rathsam sein, uns umzusehen, wie denn früher dieses schwierige Problem der Kirchenvergrößerung gelöst wurde. Wir können hier aus der Zeit der Spätgothik manche recht lehrreiche Beispiele aus unserem Land anführen. Da in der romanischen und auch in der gothischen Zeit die Chöre der Dorfkirchen regelmäßig ins Untergeschoß der Ostthürme verlegt wurden und daher ziemlich beengt und klein waren, so machte im 15. und 16. Jahrhundert sich mancherorts das Bedürfniß eines größeren und lichteren Chores fühlbar. Auf die originelle Art, wie man sich in diesem Fall zu helfen wußte, ist in „Württembergs kirchl. Kunstalterthümer“ p. XXVII aufmerksam gemacht. So mancher von den heutigen Architekten hätte hier wohl nichts Eiligeres zu thun gehabt, als dem Thurm das Todesurtheil zu sprechen. Jene aber ließen ihn stehen und durchbrachen seine Ostwand, die bisherige Chorschlußwand, mit einem hohen Bogen, der wie ein zweiter Chorbogen sich ausnahm; nun wurden dem bisherigen Chorraum im Thurm die drei oder fünf Seiten eines polygon geschlossenen Chores vorgelegt; der alte und neue Raum ist mitunter wahrhaft künstlerisch fein und geistvoll zu Einer lieblichen Chorhalle kombinirt, am feinsten in dem Chore des Dorfkirchleins zu Metingen bei Eßlingen. Andere gute Bei-

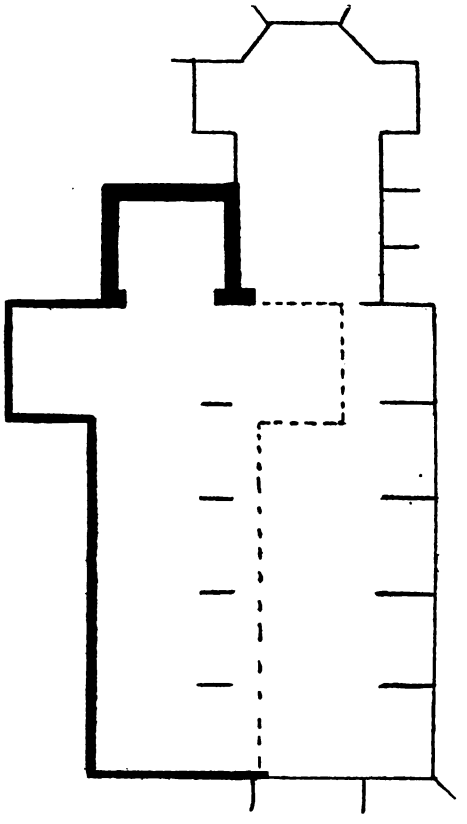
Digitized by Google

spiele dieser Art sind in der eben genannten Statistik p. XXVIII namhaft gemacht.

Das gleiche Bedürfniß nach einem größeren Chor führte zu einer merkwürdigen Erweiterung der im Uebergangsstil ca. 1200 erbauten dreischiffigen Basilika in Weinsberg. Auch hier war der Chor in dem mächtigen Untergeschoß des Ostthurmes untergebracht; seine Schlußwand hatte eine ziemlich hohe gedreite Fensteranlage. Ob sich an ihn noch eine kleine Absis anschloß, mag dahin gestellt bleiben. Nach 1512 wurde nun in spätgothischem Stil dem Thurm ein sehr stattlicher Chor vorgelegt; den alten Bau ließ man vollständig intakt, nur wurde unter jener Fensteranlage ein ziemlich niederer spitzbogiger Durchgang eingebrochen; dieser vermittelt mit den drei unverglasten Fenstern die Verbindung zwischen Chor und Langhaus, eine Verbindung, die architektonisch und perspektivisch gut wirkt, nur für unsere Begriffe zu spärlich erscheint.

Eine durch Erweiterung entstandene zweischiffige Anlage zeigte die Barfüßerkirche in Ulm, der die Nähe des Münsters trotz ihrer Größe den Namen „Kirchle" eintrug; der Abbruch der Kirche ist aus mehr als einem Grunde sehr zu bedauern; der Grundriß und eine äußere Ansicht bei Heideloff, Kunst d. Mittelalters in Schwaben. Noch harmonischer als diese zweischiffige Anlage und überhaupt das trefflichste Beispiel einer gelungenen Kircheuerweiterung ist die ebenfalls zweischiffige Kirche zu St. Johann Baptist in Schwaigern, OA. Brackenheim, von welcher wir einen schlichten Grundriß geben.

Die stärkeren schwarzen Linien zeichnen den alten Bau, die schwächeren das Angebaute, die gestrichelten Linien die abgebrochenen Theile. Nordöstlich sehen wir das starke Mauerfundament des Thurmes, dessen Untergeschoß der Chor der alten, ganz im Kreuz gebauten spätromanischen Kirche war. Im Jahr 1514 nun nahm der Meister Bernhard Sporer eine Vergrößerung der Kirche vor, die mehr als nochmal so viel Raum schaffte. Er brach, wie der Grundriß zeigt, den südlichen Arm des Querschiffs sammt der Südmauer des Hauptschiffes ab und vergrößerte den Bau nach Süden durch ein eingefügtes sehr breites zweites Schiff, welches nun Hauptschiff wurde und das alte Schiff als Nebenschiff an sich nahm. Vier sehr breite Pfeiler scheiden die Schiffe und helfen das Dach und Gewölbe tragen. In der Axe des neugebauten Schiffes wurde überdies ein neuer, stattlicher Chor angefügt, dessen Raum noch vermehrt ist durch zwei mittelst Einbauung von Streben gewonnenen Seitenkapellen vor dem Chorabschluß. In sehr feinfühliger Weise zog Sporer am neuen Schiff die Streben ein und säumte das-



Kirche in Schwaigern (Maßstab 1/500).

selbe mit fünf Seitenkapellen, so daß im Innern sich eine Art Dreischiffanlage bildet. Die breiten Gewölbestützen, welche beide Schiffe scheiden, führte er nicht in der Linie des alten Baues, sondern weiter nördlich, so daß das neue Schiff als Hauptschiff breiter, das alte als Nebenschiff schmäler wurde. Harmonischer hätte das Alte und Neue nicht zusammengeschlossen werden können; manchem wird es beim Innenanblick zunächst gar nicht zum Bewußtsein kommen, daß dieser schöne Raum

Digitized by Google

durch das „Flickwerk“ einer Erweiterung gebildet ist.

Nicht ganz so gut ist an der Kreuzkirche in Rottweil die Vermittlung des Alten mit dem Neuen gelungen; wiewohl der ganze Bau zu einer mächtigen Gesammtwirkung zusammengeht, so findet doch hier das Auge alsbald heraus, daß heterogene Bestandteile verbunden wurden. Aber lehrreich ist auch dieses Beispiel in hohem Grad. Hier handelte es sich darum, nachdem um die Mitte des 14. Jahrhunderts der herrliche Chor neu gebaut worden war, auch das basilikale Langhaus umzugestalten, an welche Aufgabe man sich am Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts machte. Die basilikale Anlage wurde in eine Hallenanlage umgewandelt, die Seitenschiffe wurden erbreitert. Aber der südlich, in geringer Entfernung von der Westfassade eingebaute Thurm sollte unbedingt erhalten bleiben; man gab daher dem südlichen Seitenschiff geringere Breite als dem nördlichen, damit dasselbe in der Flucht des Thurmes blieb, fügte zwischen Thurm und Westfront eine für sich behandelte große Kapelle ein und ließ unbedenklich auch die an die innere Thurmwand angelagerten zwei romanischen Arkadenbögen stehen. Wenn man bei diesem reichen und sumptuösen Bau keinen Anstand nahm, den Thurm in dieser etwas queren Stellung zu belassen und ihn zu erhalten, wie viel weniger braucht man bei schlichten Dorfkirchen sich aus einer irregulären Stellung des Thurmes etwas zu machen, die etwa in Folge einer Vergrößerung sich ergeben könnte.

Die Baulust des Barock- und Zopfstils im vorigen und vorvorigen Jahrhundert war eine so große, daß sie sich in Erweiterungen der alten Kirchen nicht genug thun konnte; hier war Neubau durchaus die Regel und das Alte wurde meist total abgetragen. Doch ist es zu rühmen, in welch freundlicher Weise in Markelsheim, OA. Mergentheim, der 1690 aufgeführte Kirchenbau das Chörchen der alten Kirche in seinen Plan aufnahm und als Seitenkapelle am Langhaus es bestehen ließ.

(Fortsetzung folgt.)

Deutschlands Riesenthürme.

Von Stadtpfr. Eug. Keppler in Freudenstadt.

(Fortsetzung.)

Schön ist die Kölner Fassade in dieser Einheit und Einheitlichkeit, die das Widerstrebende wie das Folgsame in ein organisches Gefüge zwingt. Aber es ist eine abgemessene und abgeglättete Schönheit — die Gebundenheit des Zirkels. „Der Gesammteindruck hat etwas Unfreies; es fehlt ihm etwas, um in völlig klarer Würde wirken zu können.“ So Kugler, dem auch Schnaase beistimmt mit dem Urtheil: „Die gesteigerte Bewunderung, die man der Fassade als der höchsten Leistung des gothischen Stils gezollt, möchte sich schwerlich erhalten. Ein reifes Erzeugnis dieses Stiles ist sie allerdings, aber ein vielleicht schon zu reifes, mehr aus bewußter Konsequenz als aus frischer künstlerischer Anschauung hervorgegangenes. Die ganze Ausführung ist klassisch; aber freilich auch nicht mehr als das. Die Lebensfülle, die Unmittelbarkeit der Erfindung, welche den Schöpfungen des frühgothischen Stils so großen Reiz verleiht, tritt uns hier nicht entgegen. Aber auch diese Mängel sind nicht derart, um uns den Genuß an der gewaltigen Komposition zu verkümmern.“ Allerdings „die Herbigkeit der früheren Zeiten mit ihren lebensfrischen Gegensätzen“ (vgl. Dohme S. 219) dürfen wir auf dieser Stufe der Reife nicht suchen, also auch nicht vermissen. Jeder auf's Aeußerste getriebenen Konsequenz klebt naturnothwendig eine gewisse Gedankenblässe und schulmäßige Dürre an. Zwischen der ersten Jugendblüthe der Frühgothik und dieser reichsten und reifsten Frucht ist, was reizvolle Unmittelbarkeit der Erfindung betrifft, eine ebenso große Kluft wie zwischen naiver Volkspoesie und klassischer Kunstdichtung. Daß auch auf letzterem Gebiet wahre und echte Poesie gedeiht, die, wenn sie nicht mehr mit dem Jugendmuth eines Gießbachs tobt und schäumt, dafür durch ihre immer gleiche Fülle von ihrem höhern Ursprung Zeugniß ablegt, wobei die glatte, gefeilte Form sie eben nur vor dem Ueberschäumen bewahrt — wer wollte das leugnen? So ist auch das strenge Gesetz der Bildung und Gestaltung, das diesen vielgliedrigen

Digitized by Google

Bau durchdringt und ihn allein bewältigen kann, mit dem Feuer der Begeisterung wohl vereinbar, das in ihm lebt. Läßt doch dies Gesetz „jedem Einzelnen in seinem Umkreis Raum zur freiesten und reichlichsten Entfaltung; nur duldet es nicht, daß der besondere Bildungstrieb üppig das Element durchbreche und vorlaut über die zartgeschwungene Wellenlinie der harmonischen Begrenzung des Ganzen sich erhebe. Auch liegt die Regel keineswegs wie eine mathematische Formel nackt und knochig, erstarrt und selber erstarrend in der Masse; sie birgt sich vielmehr in ihr wie eine innewohnende Gemüthskraft: sie von innen heraus durchdringend wie ein Centralfeuer und mit Leben tränkend (aus einem warmschlagenden Herzen hervor) was in sich kalt und leblos ruht. Indem in solcher Weise die bildende Kraft um sich her die Bahnen der Umläufe schlingt, und die widerstrebenden Massen in sie herüberzieht, sie abrundend, sänftigend und dann aneignend und beherrschend, erhält durch sie das Todte die Begeistigung und sie gebietet nun in ihrem Reiche einzig durch den Reiz der Schönheit und des Gefälligen." (Görres ebend. S. 12.)

Wenn also von irgend einem Bauwesen, so gilt von diesem, daß es ebensowohl aus einer machtvollen Strömung des Gefühls wie aus der besonnensten und umfassendsten Berechnung des Verstandes hervorgegangen. Wer daher über dem äußern Schematismus den innerlich treibenden Geist übersehen würde, der die Riesenbrust dieser stolzen Fassade durchwogt und bis in die äußersten Glieder hinaus reges Leben sendet, der würde ebenso einseitig urtheilen wie jener Arbeiter, welcher nach der Ausgrabung einer antiken Statue, über den Eindruck befragt, den sie auf ihn gemacht, nichts anderes zu sagen wußte, als, er finde sie kalt! — oder auch wie gewisse unverständige Beurtheiler, die den Demosthenes deßwegen für einen kalten, nüchternen Menschen erklären, weil er immer den Forderungen des Verstandes gerecht wird. Ist denn das Denken mit dem Fühlen unvereinbar? Ist nicht vielmehr der Zusammenhang der Gedanken ein Faden, an welchem das Feuer des Gefühles um so leichter herunterlauft? (Vgl. Theremin, Dem. u. Mass. S. 140.) So ist auch hier der Scharfsinn des Kalküls die Leiter, auf welcher der ideale Sieg über die Materie höher und höher hinaufsteigt. Aber dieser Kalkül ist allerdings nicht mehr, wie in Freiburg, verborgen; er macht sich bemerklich, und da der Verstand des Beschauers den Eindrücken, die er empfängt, unwillkürlich nachrechnet, sind diese nicht mehr naiv, was auf solch fortgeschrittener Stufe der Kunst gar nicht möglich ist. Dafür bezeichnet die Kölner Thurmfassade die Gothik in ihrer höchsten Entwicklung, in ihrer reichsten Entfaltung, ist aber bei aller ihrer Durchdachtheit und Planmäßigkeit gleichwohl was sie sein will: ein himmelanstrebender Lobgesang.

(Fortsetzung folgt.)

Der Glasmaler Ludwig Mittermaier.

Von Pfr. Detzel in St. Christina-Ravensburg.

(Fortsetzung.)

Durch eine große Viehheerde und einige Gräben mich mühsam durcharbeitend, gelange ich eben, als bei offener Kirchthür der Küster zu Abend läutet, in die Kirche — und vor mir, groß und ernst, steht segnend der Heiland, meine erste Arbeit für Lauingen! Wie mich das ergriff! wie voll ernster Bewegung und voll freudigsten Dankes ich lange dort verweilte! Die Begegnung mit dem würdigen Geistlichen der katholischen Kirche und einer Menge wunderbarer Beziehungen zu ihm und dem Pfarrhaus zu geschweigen, das sind eben Dinge, die nicht hierher gehören; aber ich sah den Lauinger von da an mit ganz andern Augen an, mein fortgesetztes Arbeiten für ihn geschah in viel gehobenerer Stimmung, denn ich hatte meine Arbeit für ihn durch ihn verklärt wiedergesehen, und auch, ganz nüchtern betrachtet, den gewissenhaften Meister, der mit aller Energie Allerbestes zu liefern trachtet, in ihm erkannt.

Andreä erhielt immer mehr und größere Aufträge, so daß ihm kaum mehr Zeit blieb für seine Historienmalerei; er hatte aber seinen Auftraggeber noch nie gesehen, auch nicht seine persönlichen Verhältnisse, besonders daß er stocktaub war, gekannt, sondern wunderte sich nur über eine gewisse leidenschaftliche Hast und heftige Klagen, die seine Briefe mit der Zeit mehr und mehr erfüllten. Da leidet es den edlen Künstler nicht mehr länger, und er macht sich im Sommer 1862

Digitized by Google

auf, seinen Auftraggeber persönlich kennen zu lernen. Er beschreibt seine Reise und sein Zusammentreffen mit Mittermaier also:

Von Augsburg aus eine Strecke Eisenbahn in der Direktion nach Ulm, dann ein Stück Wegs Postwagen und es winkten die Thürme von Lauingen. Der Postillon, neben dem ich draußen saß, um freiere Umschau zu haben, wollte wissen was mein Reisezweck sei? Als er erfuhr, das ich gereist sei, um Herrn Mittermaier und seine berühmte „Glasmalerei" aufzusuchen, hörte sein Lob des Mannes nicht auf, der seines Landes Stolz sei; auch ein Herr im Wagen fing an, mir auseinander zu setzen, wie viel Lauingen dem braven Manne zu danken habe. — Ich fand leicht das sich vor andern auszeichnende Haus des Glasmalers. Beim Eintreten beste Kunstatmosphäre, die Menge alter Kunstwerke und würdiger neuer Sachen. Herr Mittermaier sei oben, hieß es; ich stieg hinauf, trat ein; in einem ganz bürgerlich einfachen aber reinlich und solid aussehenden Raum saß hinter dem saubersten Tische, auf dem der Bierkrug nicht fehlte, auf der Holzbank eine kraftvolle Männergestalt. Ich war verlegen, denn es schien als kenne er mich nicht, er blieb ruhig an seinem Platze, erhob sich nicht, den Eintretenden zu begrüßen, anreden konnte ich ihn nicht. Ich schritt nahe an ihn heran und hielt ihm meine Paßkarte hin. Ohne hinzusehen, fiel sein Kopf auf die Arme und er weinte laut. Inzwischen war seine Frau eingetreten und aus einer früher eingesandten Photographie erkannte sie mich sofort und hieß mich herzlich willkommen. Ich war ergriffen vom Anblick des Weinenden, ich verstand den Ausbruch, lange stand ich neben ihm, die Hand auf seiner Schulter, da erst erhob er sich, zog mich an seine Brust, küßte mich heftig und sah mich so durchdringend an, es ging mir nun ein Stich ins Herz — nun waren wir endlich beisammen und konnten nicht mit einander reden! Seine Stimme hatte stark den unsichern, bald zu lauten, bald zu leisen Ton eines, der nicht hört, was er sagt; die lange Taubheit hatte auch schon eine gewisse Undeutlichkeit hervorgebracht, dazu für mich noch der stark schwäbische Accent — kurz der, mit dem ich jahrelang brieflich in fast ununterbrochenem Gespräche gewesen, war mir fast unverständlich, als wir uns persönlich gegenüber standen.

In den drei Tagen, die ich bei ihm blieb, wurde es anders, er war mir bald durchaus verständlich und ich ihm annähernd auch. Er sah einem das Wort vom Munde, zuweilen ein geschriebenes Wort erschloß das ganze Verständniß und bedeutsamst ward gestikulirt. Er führte mich in seine Werkstätten, ich schüttelte die Hände seiner Gehilfen, er zeigte mir Alles. Ueberall Ordnung, klares Wesen und der Eindruck, daß hier nicht handwerksmäßiges Erwerbsleben nur, sondern eifrigstes Ringen nach Vorzüglichstem im Berufe war; ein vortreffliches Verhältniß zwischen Meister und Gesellen, die bei ihm wohnten, mit ihm aßen; eine schlicht bürgerliche Haushaltung ohne jeden Tand modernen Luxuslebens, aber veredelt durch das Vorhandensein echt christlicher Weihe und in reichem Schmuck von Kunst und Poesie, so konnte man sich zurückversetzt wähnen in ein bestes Bürgerhaus des Mittelalters, wo das Kunsthandwerk lebte in echtem Bürgerthum. Der Meister unter seinen Gesellen, er selber derb arbeitend, sein Brot nur im Schweiße seines Angesichts essend, von allem die Seele, denn er verstand in der That alles am besten und griff überall selber mit an; der Hausherr mit seiner braven Hausfrau und dem Söhnchen, wenn er mit seinen rüstigen Männern vor und nach dem Essen betend um die Tafel stand und belehrende und ergötzliche Tischreden das einfache aber kräftige Mahl würzten; der Bürger, wie er von allen Seiten gegrüßt, der Stolz seiner Vaterstadt, mit seinem Gast durch und um die Stadt zog und mit Behagen mir alles zeigte, was in meinen Augen Lauingen zu heben vermochte — und endlich der goldtreue Freund, wie sein Herz oft überwallte und das Auge überlief und er nicht wußte, was er einem Liebes anthun sollte! Alles das prägte meiner Seele ein ganz unvergeßliches Bild einer seltenen würdigen Existenz, eines ganzes Mannes ein, und wie selten sind sie geworden!"

Das nachfolgende Verzeichniß von Glasmalereien wird uns einen Begriff geben von der gewaltigen Schaffungskraft unseres Meisters; es sind so viele Arbeiten, daß sie allein mehr als eine gewöhnliche Manneskraft hätten erschöpfen können. Dabei war er aber noch in seinem eigenen Heim beschäftigt: er hatte sein altes baufälliges Vaterhaus neu herstellen lassen und daran, nach eigenem Entwurf, in altdeutschem Stile sich einen Malsaal mit mehreren Wohnzimmern angebaut. Die neben demselben liegende Wirthschaft (zum Schimmel), welche er wegen fortwährender Feuersgefahr zu seinem Komplexe ankaufen mußte, errichtete er in den letzten zwei Jahren seines durch Kränklichkeit schon sehr getrübten Lebens von Grund aus neu, legte den Garten höchst geschmackvoll an und bereicherte dessen Arkaden mit einem belehrenden Bilderschmuck. Aber bei all dieser umfassenden Wirksamkeit war dieser seltene Mann, so lange seine Gesundheit eine nor-

Digitized by Google

male gewesen, immer heiter und wohlgemuth. Er konnte sich, wie ein reines Kind, an allem erfreuen, und eine reiche, echt schwäbisch humoristische Ader ließ ihm oft auch da noch eine heitere Seite erscheinen, wo andere, weniger vielseitig entwickelte Gemüther nur Düsteres und Schatten erblickten. Mit diesem Sinn fürs Komische verband er aber jenen auf das Höchste und Edelste gerichteten heiligen Ernst, der in allem seinem Thun und Lassen sich bekundete. Wie als prophetisches Motto für sich selbst hatte er in das Oberlicht des Thores, das von seiner mit trefflichen Kunstwerken alter und neuer Zeit geschmückten Eingangshalle nach dem Hofe führte, den Spruch in ein Fenster eingebrannt: „Todesbeute — wirke heute."

Etwa zwei Jahre vor seinem Ende beunruhigte ihn eine räthselhafte Kränklichkeit, die ihm bald Ohnmachten, bald Bangigkeiten und Uebelkeit verursachte und meistens schnell, wie sie kam, wieder verschwand. Am Ende des Jahres 1863 endete sein Schwager und Gehilfe, ein begabter und ihm lieber Mensch, in einer Gehirnkrankheit wahrscheinlich zufällig im Wasser sein Leben. Das war ihm, dem Selbstleidenden, ein schwerer Schlag. An seinem 37. Geburtstage hatte er sein zweites Söhnlein erhalten. Seine Kränklichkeit kehrte leider wieder, und da zu ihr noch ein heftiger Krippanfall getreten war, ließ er sich Sonntags den 21. Februar die Tröstungen der Religion reichen und entschlummerte an der Seite seiner ebenfalls kranken Gattin gerade am sechsten Jahrestage seiner Vermählung. Heiter lächelnd sei der Leichnam dagelegen, und wurde er am 24. Februar feierlichst auf dem Gottesacker seiner Vaterstadt beerdigt.

Das Aeußere Mittermaiers anlangend wird er also geschildert: seine Statur war mittlerer Größe, fest, untersetzt und von starker Brust. Der Kopf, in breiter und hoher Stirne, sehr entwickelt, das ganze Antlitz, in männlich-schönem Oval, war durch ein etwas tiefliegendes, schwarzes Auge, welches in einem eigenthümlichen, nur genial begabten Naturen verliehenen Lichte strahlte, sehr vergeistigt; und diese Augen schossen zuweilen, je nachdem sein Gemüth erregt war, milde oder zerschmetternde Blitze. Seine Stimme hatte den unsichern, bald zu lauten bald zu leisen Ton eines solchen, der eben nicht hört was er sagt, mußte darum gewöhnt werden; dann aber ward er verständlich. In seiner ganzen Erscheinung lag eine eigenartige Würde, die jeden zwang, das oft Sonderbare in seinem Benehmen, welches Folge seiner Taubheit war, nicht nur zu übersehen, sondern zu achten. Kurz, seinem ganzen Aeußern war der Stempel einer seltenen, würdigen Existenz, der eines ganzen Mannes aufgeprägt.

Das Verzeichniß seiner größern Werke in der Glasmalerei, das aber nicht alle derartige Arbeiten enthält, beginnt mit dem Jahre 1854.

1854.

1. Für Schongau zwei Kirchenfenster mit Mariä Vermählung und Anbetung der drei Weisen aus dem Morgenlande. Die Kartone gezeichnet von C. Lampenzeder in München.

2. Openbron bei Ichenhausen. Zwei Fenster mit St. Peter und Paul. Nach Oelgemälden von Hundertpfund, als Karton gezeichnet von H. Thurmer.

3. Geisenheim. Ein Fenster, große Christusfigur. Karton?

4. Wettenhausen. Kalvarienberg. Das Pfingstfest — nach Overbeck.

5. Graben bei Schwabmünchen. Zwei Ornamentfenster.

1855.

6. Rinden an der Kötz. Zwei Fenster: St. Peter und St. Paul. Kartone wahrscheinlich von C. Lampenzeder.

7. Hainfeld (Schloß in Steiermark) für von Hammer-Purgstall. Zwei Fenster: St. Joseph und St. Karl Borromäus. Karton von C. Lampenzeder.

8. Gremheim bei Höchstädt. Zwei Fenster: St. Joseph und St. Michael. Kartone von C. Lampenzeder.

9. Schwäbisch-Gmünd. Himmelfahrt Mariens, der Karton von Professor G. Eberlein in Nürnberg. Diesem folgten im fernern Verlaufe noch zwei große Figurenfenster, eines mit Mariä Verkündigung und der Geburt Christi, das andere „das neue Dogma" mit Pius IX.; im untern Felde sind St. Joachim, St. Anna, St. Joseph und Maria; die Kartone alle von G. Eberlein. In dieselbe Kirche lieferte Mittermaier noch sechs bis sieben große Ornamentfenster im reinsten gothischen Stile und von glühender Farbenpracht, so daß Gmünd neben Ravensburg (protestantische Kirche) die größte Anzahl von Werken unseres Meisters besitzt, die zugleich zu seinen vorzüglichsten Arbeiten gehören.

10. Für Hainfeld in Steiermark ein drittes Fenster mit dem englischen Gruß.

1856.

11. Weiler im Allgäu. Zwölf Fenster mit je einer Apostelfigur; dann je ein Fenster a) mit dem Pfingstfest, b) Himmelfahrt Mariens, c) St. Cäcilia, d) St. Joachim e) König David. Die Kartone sind alle von C. Lampenzeder. An dem Werke wurde bis 1858 gearbeitet. Noch während diese Arbeiten ausgeführt wurden, gab Mittermaier einen

Digitized by Google

sog. Prospekt „Glasmalerei als Kirchenschmuck“ heraus, der auch als Beilage zum „Prediger und Katechet“ erschien und dem ein Zeugnis des damaligen Pfarrers von Weiler angehängt war. In diesem Prospekt sagt Mittermaier unter anderm: „Aus dem Wunsche Echtes, Gründliches, dem Alten würdig an die Seite zu Stellendes zu schaffen, entstand unsere Glasmalerei. Jahrelanges Studium, nicht bloß der Kunst und Kunstwissenschaft, sondern namentlich der Chemie, um die Technik der Farbenbereitung und des Einschmelzens ganz in die nothwendige Gewalt zu bringen, hat uns nicht bloß große Opfer an Zeit und Geld, sondern, und dies ist buchstäblich wahr, nahezu Gesundheit und Leben gekostet. Auf diese Weise haben wir, mit Dank gegen Gott sei es erwähnt, und ferne alles Selbstlob, ein eigenes Malsystem geschaffen. Während bisher die dem Innern der Gebäude zugekehrte Glasfläche mit Farben nur gleichsam zart angefrittet wurde, trug man allein für Schmelzung der Außenseite Sorge. Und doch lehrte und lehrt alte und neue Erfahrung, daß gerade auf die Innenseite durch Angefrieren im Winter, durch die mitunter höchst schädlichen Gase, welche durch Verbrennen von Weihrauch und Kerzen, von Menschenausdünstung und gesperrter Luft sich entwickeln und mit dem aufgewirbelten Staube verbinden, mit weit zerstörenderen Kräften auf die Produkte der Glasmalerei eingewirkt wird, als von außen die atmosphärischen Einflüsse und der Qualm der Gassen dies zu thun im Stande sind. Um diesem viel größern Uebelstande wirksam zu begegnen, erzeugt unser System auf der Innen- und Außenseite vollkommenste Verglasung der Pigmente, und darum eine Dauer, die allem widersteht, dem zu widerstehen das Glas selber die Fähigkeit hat.“

12. Schwabhausen. Drei Kapellenfenster mit a) St. Leonhard, b) St. Wendelin und c) St. Isidor. Der Karton für a) von M. v. Schwind; die beiden andern von Moosdorf in München.

1857.

13. Haselstauden. Zwei Fenster: a) Englischer Gruß und b) Maria Heimsuchung. Karton?

14. Weilheim. Zwei Fenster mit St. Maria und St. Joseph. Karton von G. Eberlein.

1858.

15. Untresried. Zwei Figurenfenster.

16. Ekarts. Zwei Fenster: St. Joseph und St. Maria.

17. Langwaid bei Kehlheim. Die gleichen Darstellungen.

18. Passau. Kleines Bild, Friedrich Barbarossa (nach Kaulbach?) wurde vom dortigen Kunstverein angekauft.

19. Eichstädt. Ein kleineres und größeres Marienfenster. Zum größern der Karton von C. Andreä.

20. Kloster Mehrerau. Zwei große, dreitheilige Fenster mit St. Maria, St. Bernhard, St. Joseph, St. Meinrad und St. Alois. Dazu noch drei reiche Fensterrosen. Die Kartone durch Willen des Herrn Abtes von Karl und Johann B. Müller in München.

21. Haffen bei Rees am Niederrhein. Ein Fenster mit Salvator mundi und zwei Ornamentfenster. Der Karton zum Christus war der erste von Karl Andreä in Dresden.

22. Aulendorf (Württemberg). Zwei Fenster mit den vier Evangelisten. Kartone von C. Andreä.

23. Apfelbach. Zwei Figurenfenster. Kartone?

24. Rettenbach bei Günzburg. Drei Figurenfenster mit St. Notburga, St. Wendelin und St. Isidor. Kartone von Moosdorf in München. Dazu noch zwei Ornamentfenster.

25. Kirchbirlingen. Zwei Figurenfenster.

26. Zipplingen im Ries. Zwei Fenster in die Filialkirche von Ober-Wilflingen, St. Leonhard und St. Martin als Bischof, wie er einem Bettler Almosen erteilt. Kartone von Moriz von Schwind; zwei herrliche Bildchen!

1859.

27. Leutkirch. Zwei große reiche Fenster (in der protestantischen Kirche) mit Christus am Oelberg und König David, die Harfe spielend. Dazu reiche Ornamentfenster. Kartone von C. Andreä. (Die Fenster sind leider bei einem Brande zum großen Theile zerstört worden.)

28. Augsburg bei St. Georg. Ein dreitheiliges Marienfenster. Karton von K. und J. B. Müller in München.

29. Saulgau. Zwei Fenster mit St. Franziskus und St. Elisabeth. Kartone von C. Andreä.

30. Tettnang. Drei Fenster mit Salvator mundi in der Mitte, rechtes Fenster mit Englischem Gruß, linkes mit Mariä Heimsuchung, ferner zwei Tapetenfenster. Kartone von C. Andreä.

31. Romagno bei Trient. Eine große Fensterrose.

32. Pinte Castello bei Trient. Eine noch größere Fensterrose.

1860.

33. Sigmaringen, fürstliche Schloß-

Digitized by Google

kirche. Vier Fenster mit den über lebensgroßen Heiligen St. Leopold, Friedrich, Karl der Große und Antonius. Kartone von C. Andreä.

34. Gaisenhausen. Zwei Fenster mit vier heiligen Bischöfen. Kartone von C. Andreä.

35. Leutkirch. Zwei große Ornamentfenster für die katholische Pfarrkirche.

36. Ravensburg. Für die dortige restaurirte Karmeliten- (jetzt protestant. Pfarr-) Kirche begann schon 1860 Mittermaier's größte Arbeit mit einem großen Fenster im Westen, König David darstellend, wie er vom Throne aufsteht und die Harfe bei Seite legt. Karton von C. Andreä. Dann im Laufe von 1861—1862 sieben große Fenster mit den Porträtfiguren der Reformatoren. Die Kartone von Gustav König in München. Dann Gustav Adolf von Schweden, Friedrich der Weise von Sachsen, Herzog Christoph von Württemberg. Die Kartone von C. Andreä. Im nördlichen Seitenschiff befinden sich diesen gegenüber sieben gleich große reiche Ornamentfenster. Im Jahre 1862 kam das ungemein große dreitheilige Chorfenster mit der Auferstehung Christi in reichster gothischer Ornamentirung mit mehr denn dreißig Apostel-, Propheten- und Kirchenväter-Brustbildern auf Sockeln unter Baldachinen. In dieser Kirche sind sämmtliche Fenster von Mittermaier gemalt und sind es seine größten Arbeiten, die er ausgeführt.

1862.

37. Altusried bei Kempten. Zwei Fenster mit St. Maria und St. Joseph. Kartone von C. Andreä.

38. Ellwangen (Stadt). Zwei Fenster mit St. Peter und Paul. Kartone von C. Andreä.

39. Oberstaufen. Vier Fenster mit den abendländischen Kirchenvätern. Kartone von C. Andreä.

40. Wangen im Allgäu. Zwei Fenster mit je zwei Evangelisten. Die Kartone sind vom seligen Hofmaler v. Gegenbaur in Stuttgart, der mit dem Kaufmann Lott in Konstanz diese Fenster ihrem Geburtsorte stiftete. Herrliche kraftvolle Figuren, besonders schön gezeichnet und von brillanter Farbenwirkung aber ist das gothische Maßwerk.

(Schluß folgt.)

Literatur.

Württembergs kirchliche Kunstalterthümer. Als Vereinsgabe für den Kunstverein der Diöcese Rottenburg bearbeitet von Dr. Paul Keppler, Professor der Theologie, Vorstand des Diöcesankunstvereins. Rottenburg, Bader 1888. LXXVI. 401. 103 S. Preis: 8 M.

(Selbstanzeige.) Den auswärtigen Lesern des Archivs sei hiemit kurz Nachricht gegeben von diesem statistischen Werke, welches im ersten Theil (p. I—LXXVI) eine systematisch, nach den Rubriken Architektur, Skulptur, Malerei, Kleinkunst geordnete Uebersicht über Württembergs Kunstalterthümer bietet, im zweiten Theil die Denkmäler nach Oberämtern beschreibt, im dritten einen Ueberblick gibt über die Neuanschaffungen seit 1850. Auf Illustrationen ist grundsätzlich verzichtet, damit das Buch namentlich als Reiseführer dienen kann, zu welch' letzterem Zwecke es sich empfehlen würde, den mittleren Theil allein binden zu lassen. Die Voranschickung des zusammenfassenden Einleitungstheiles hat bis jetzt ungetheilten Beifall gefunden. Im übrigen bekennt der Verf. gern auch an dieser Stelle, daß die Statistik in Einzelnheiten der Ergänzung und Berichtigung bedarf und daß er für jeden Beitrag hiezu dankbar ist.

Geschichte der christlichen Malerei von Dr. Erich Frantz, Professor an der Universität Breslau. Bilder zum ersten Theil: Von den Anfängen bis zum Schluß der romanischen Periode. Freiburg, Herder 1888. Preis 2 M.

Die siebente Lieferung dieses mit warmem Beifall aufgenommenen Werkes bringt die Illustration zum ersten Theil, 44 Tafeln mit im Ganzen trefflich ausgeführten Bildern. Die Alexanderschlacht eröffnet den Reigen; dann folgt eine reiche Serie von Katakombenbildern, von Mosaiken altchristlicher Kirchen, von Miniaturen und romanischen Wandmalereien. Es ist klar, daß diese Lieferung den Werth des Buches wesentlich erhöht, und doppelt anzuerkennen ist, daß ihr Preis so überraschend niedrig gestellt ist; er steigert sich nur für Nichtabonnenten der Lieferungsausgabe auf 3 M.

Lese- und Singpulte.

Namentlich in der Charwoche für die Metten und für die Sänger der Passion, dann aber auch sonst im Jahr bei den Taufwasserweihen und andern Gelegenheiten stellt sich das Bedürfniß nach freistehenden, leicht beweglichen Pulten ein. Herr Architekt Cades hat einige Entwürfe gezeichnet, welche die Beilage vor Augen führt; sie sind einfach gehalten und durch Beigabe von Grundrissen, Details und Maßen leicht ausführbar gemacht. Zwischen den zwei gothischen Pulten im größeren Maßstab ist ein kleiner gezeichnetes im Renaissancestil eingefügt.

Hiezu eine Beilage: Lese- und Singpulte.

Stuttgart, Buchdruckerei der Akt.-Ges. „Deutsches Volksblatt".

Digitized by Google

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Professor Dr. Keppler in Tübingen.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins, für denselben: der Vorstand Professor Dr. Keppler.

Nr. 6. Erscheint monatlich einmal. Halbjährl. für M. 2. 05 durch die württemb. (M. 1. 90 im Stuttg. Bestellbezirk), M. 2. 20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, fl. 1. 27 in Oesterreich, Frcs. 3. 40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie gegen Einsendung des Betrags direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblatts" in Stuttgart, Urbansstraße 94, zum Preise von M. 2. 05 halbjährlich. 1889.

Erweiterung und Vergrößerung von Kirchen.

(Fortsetzung.)

Im Folgenden führen wir noch eine Reihe lehrreicher praktischer Fälle vor und geben Lösungen derselben, welche als Paradigmen für ähnliche Fälle dienen mögen. Die Probleme sind alle aus der Wirklichkeit genommen, die Ortsnamen aus bestimmten Gründen verschwiegen, aber stets zu erfragen. Schlichte Grund- und Aufrisse fördern das Verständniß. Sämmtliche Plänchen sind im Maßstab 1/500 ausgeführt. Der abwechselnd gestrichelte und punktirte Riß zeichnet den Kirchhof oder Kirchplatz. Die starken Grundrißlinien deuten das vom alten Bau Bleibende an, die punktirten das Fortfallende, die einfachen Linien das Neugebaute.

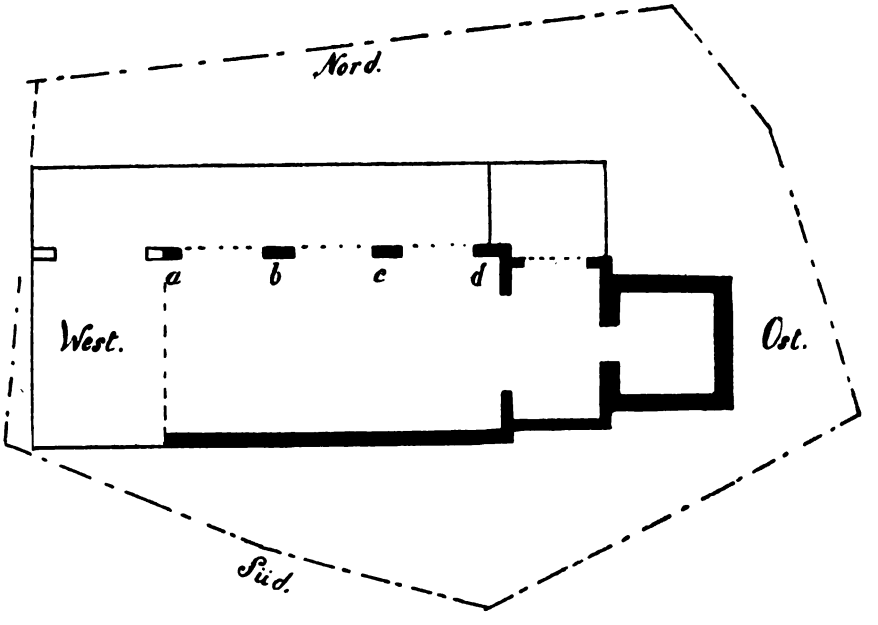


Fig. 1. Grundriß der Kirche und des verfügbaren Platzes.

Erstes Beispiel.

Wir sehen am Grundriß die Dimensionen einer im Jahre 1720 gebauten Kirche mit breitem, aber nicht tiefem Chor, und dem Thurm auf der Ostseite. Der Chor bietet außer dem Altar nur noch Raum zu 2 Chorstühlen. Diese Kirche, mit einem Lichtraum im Schiffe von ca. 218 Quadratmeter hätte etwa noch für eine Gemeinde von 7—800 Seelen ausreichenden Raum, aber nicht, wie sie es haben sollte, für 16—1700. Der alte Kirchhof, etwas erhöht, aber von öffentlichen Wegen auf allen Seiten umgeben, ließe schon einen ansehnlichen Neubau zu. Aber einen massiven Thurm legt man doch nicht gerne nieder, um mit großen Kosten einen neuen zu bauen — ebensowenig den gewölbten Chor und das Schiff, das zwar flach gedeckt ist, aber noch gesunde Mauern hat. Ueberdies ist man zum Sparen gebieterisch genöthigt, denn es sind keine Mittel da. Zu Bettelvogt, Hebammenschule, Industrieschule und andern für die Gemeindekasse wohlthätigen Zwecken hat die Stiftungskasse genug, ja viel Geld gehabt. Einige Jahrzehnte lang aufgespart, hätte es einen schönen Baufond gegeben. Das hört sich nicht sehr auf-

Digitized by Google

erbaulich an, besonders wenn man in solcher Nothlage ist, die kein Zuwarten mehr erlaubt. Also Platz müssen wir gewinnen und eine große Kirche haben, aber mit möglichst kleinem Aufwande. Im Osten hindert der Thurm, südlich fehlt es in der Breite und Länge. Im Westen und Norden ist die Situation günstiger. Wir können den bisherigen Bau um etwa 8,5 Meter verlängern. Wir könnten ihn fast um das Doppelte breiter machen, was aber manche Bedenken hat. Fest steht, daß wir den alten Bau durchaus erhalten, und außer der Verlängerung ihn noch um ein Seitenschiff in der ganzen Länge erweitern. Dieses Seitenschiff möchten wir wohl recht breit machen, und der Bauplatz würde daran uns nicht verhindern, aber destomehr die Rücksicht auf die Bedeckung des Seitenschiffs mit einem Pultdach. Es darf nicht zu flach werden, und je mehr wir in die Breite gehen, desto mehr geht uns an Höhe verloren. Endlich entschließen wir uns, dem Seitenschiff 5,14 Meter Lichtbreite zu geben, und dasselbe über die ganze Länge des alten Kirchenschiffs sammt dem Chor auszudehnen. Der Verlängerung halber muß die ganze westliche Wand

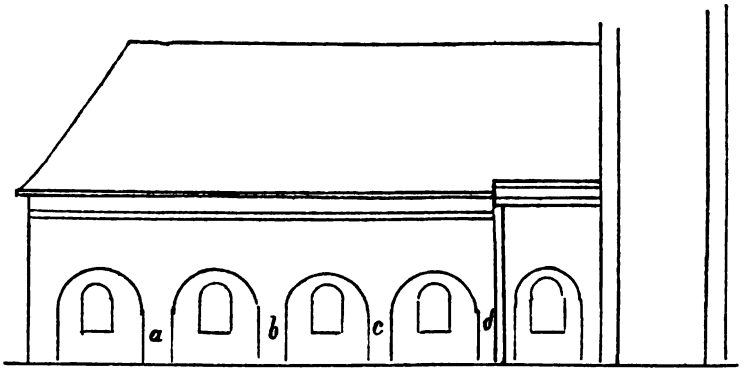


Fig. 2. Durchschnitt von West nach Ost.

fallen. Aber wie werden wir den Anbau mit dem alten Bau vereinigen und die nöthige Raumeinheit erlangen? Durch zwei vorspringende Lisenen ist die Nordwand in drei Traveen abgetheilt, jede mit einem Fenster in der Mitte. Auch der Chor hat auf dieser Seite ein Fenster. Sollen wir die ganze Mauer niederlegen, und eine Arkadenreihe von Grund auf errichten? Wir wählen ein einfacheres, wenn auch etwas kühnes Verfahren, im Vertrauen auf die Festigkeit des Gemäuers. Bei den Fensteröffnungen angefangen, schlagen wir große Löcher aus der Mauer, groß genug, um die weiten Arkadenbogen zu gewinnen. Von der alten Mauer werden die Stücke a b c d als

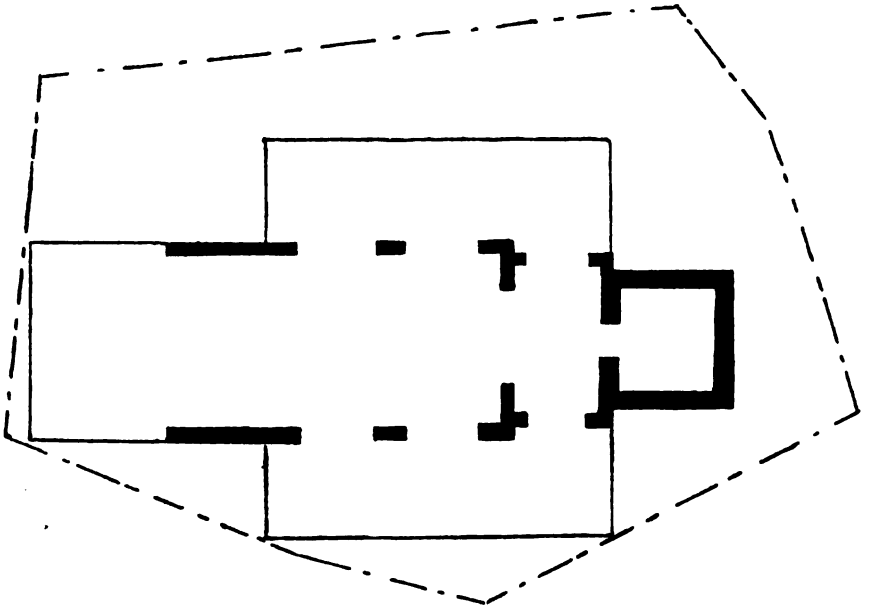


Fig. 3. Andere Lösung mit zwei Seitenschiffen.

Digitized by Google

Tragpfeiler stehen gelassen, und schleunigst mit dem besten Material von Backstein und Mörtel kantig ausgebessert, darüber die Bogengerüste eingesetzt und die Bogen gewölbt, hernach die Verbindung, beziehungsweise Ausfüllung zwischen Neu und Alt hergestellt. In der Verlängerung wird wieder ein Bogen angefügt. Die Umfassungsmauer des Seitenschiffs bekommt, den Arkadenbogen entsprechend, Fenster, welche so reichliches Licht in den ganzen Raum werfen, daß die Kirche heller wird als sie vorher war. Mit diesen Prozeduren haben wir mehr als den doppelten Raum gewonnen. Der Techniker mag berechnen, welche Summe eine neue Kirche mit dieser bedeutenden Bodenfläche gekostet hätte. Aber wo bleibt die Symmetrie in dem zweischiffigen Bau und in der Façade? Wir brauchen sie nicht, und Niemand, der in die große, weite Halle eintritt, vermißt sie. Da das Durchbrechen der Mauern zur Gewinnung von Arkadenöffnungen keine Schwierigkeiten darbietet, hätte unser Bauplatz noch zwei andere Lösungen erlaubt, wodurch wir bedeutend mehr Raum erhalten konnten, nämlich, wie Fig. 3 andeutet: auf der Nord- und Südseite je ein Seitenschiff anzufügen, oder, was unbedenklich zu empfehlen wäre, das südliche Seitenschiff so lang und breit anzulegen, als der Platz es erlaubte, und das nördliche über die ganze Länge auszudehnen.

(Fortsetzung folgt.)

Der Glasmaler Ludwig Mittermaier.

Von Pfr. Detzel in St. Christina-Ravensburg.

(Schluß.)

41. Muthlangen bei Gmünd. Ein Fenster mit St. Georg. Karton von C. Andreä.

42. Ellerbach bei Dillingen. Ein Fenster mit St. Johannes Ev.

43. Baindlkirchen in Oberbayern. Zwei Figurenfenster und zwei Ornamentfenster. Kartone von C. Andreä. Besonders gewaltig und charakteristisch soll hier der Kopf des hl. Ulrich sein.

44. Würzburg. Ein Fenster mit Maria und St. Michael in der Porträtfigur des Stifters, in gothischem Stile. Karton von G. Eberlein?

45. Pfrungen in Württemberg. Ein Kruzifixus mit Maria und Johannes, ferner die vier latein. Kirchenväter: St. Ambrosius und Hieronymus, St. Augustinus und Gregor der Große. Diese Fenster in Pfrungen sind wohl die schönsten Arbeiten Mittermaiers. Sie sind von solch ungewöhnlicher Schönheit, daß allein ihre Besichtigung eine weitere Reise in diesen abgelegenen Landort werth ist, denn sie gehören überhaupt zum Vorzüglichsten, was je in alter und neuer Zeit in der Kunst der Glasmalerei dieses Genres ausgeführt wurde. Schon der Kartonzeichner C. Andreä zeigt hier, daß er in der eigentlichen religiösen Komposition zu den Künstlern erster Größe gehört. Eine tiefe und zarte Empfindung, verbunden mit einer reichen Gestaltungskraft voll innerer Wahrheit zeigt uns diese Kreuzigungsgruppe. Auf dem Antlitze des eben verschiedenen Heilandes, schrieb damals die „Allg. Ztg.“, liegt jene tiefe, göttliche und süße Ruhe des nun vollbrachten ewigen Versöhnungsopfers mit bereits durchbrechenden Strahlen der nahen Auferstehung, daß beim Anblick dieses Christus in jedem nicht ganz abgestumpften Gemüthe gewiß der Wunsch aufdämmern muß, nur gleich auch sprechen zu dürfen: „Es ist vollbracht, Vater in Deine Hände empfehle ich meinen Geist!“ Maria, die durch innere Leiden mitgekreuzigte Mutter, stehet zur rechten Seite, physisch gebrochen und einer Ohnmacht nahe, aber geistig doch noch stark erhält sie sich aufrecht in Ihm, welcher auch ihr das Wort gesprochen: „Ich bin die Auferstehung und das Leben!“ Johannes auf der linken Seite des Kreuzes stehet da mit zum Beten gefalteten Händen, die kraftlos niedersinken wollen; seine Augen sind thränenlos, aber das Blut des gebrochenen Herzens droht aus ihnen zu dringen; der Blick wendet sich nach dem Haupte des verschiedenen Erlösers und in dem von unaussprechlichem Seelenschmerze erblaßten Antlitze des Jüngers steht lesbar der Gedanke: „So kann, so darf die liebendste Liebe nicht enden; der Unbegreifliche muß es noch herrlich hinausführen!“ Wirklich der Totaleindruck dieses Bildes bleibt unbeschreiblich. Jeder, der die Fenster gesehen, muß gestehen, daß in diesen Worten keine Uebertreibung liegt. Von den Kirchenvätern sind besonders Augustinus und Gregor der Große Gestalten von hoher Feierlichkeit, in deren Angesicht eine solche geistige Kraft und Innerlichkeit liegt, daß sie den tiefsten Eindruck machen. Und nun zu all diesen Vorzügen der Zeichnung und Komposition, die Gluth und Brillanz der Farbe, wie sie nur Mittermaier eigen war! Er selbst schreibt an den damaligen Pfarrer Ilg: „Ich kann Euer Hochwürden versichern, daß wir Ihnen eine Arbeit bringen, die ihresgleichen in Württemberg nicht hat und Ihre Kirche einen Schmuck erhält, der Sie zeitlebens freuen wird.“

46. Zeil (Schloß Zeil bei Leutkirch). Pfarrkirche. Drei Fenster mit den Heiligen Franziskus, Rosalia und Theresia. Kartone von C. Andreä.

47. Bieringen (Württbg). Ein Marienfenster. Karton von C. Andreä.

48. Ellwangen (Dorf). Zwei Figuren- und zwei Ornamentfenster. Karton zu den Figuren von C. Andreä.

Digitized by Google

49. Donauwörth. Zwei große Chorfenster mit den Darstellungen der Geburt Christi und der hl. drei Könige, Mariä Heimsuchung und Aufopferung im Tempel. Kartone von C. Andreä. Dies war Mittermaiers letztes Werk; beim Einbrennen desselben erkrankte er und war fünf Tage darnach eine Leiche.

Auch noch an andere Orte hatte er größere Werke gefertigt, so nach Seebach, Birkland, Mulfingen, Römershofen, Frauensattling, Spindelwangen, Plattling, Pondorf ꝛc., so daß sich die Zahl derselben über mehr denn sechszig Orte verbreitet.

Von kleineren Werken werden aufgezählt:

1. Für G. Godefroy in Hamburg unter anderen: a) den Knaben Jesus und Johannes nach Perugino, b) Christus von den Pharisäern versucht nach Leonardo da Vinci.

2. Für den Buchhändler Ebner in Stuttgart drei allegorische Figuren, Baukunst, Skulptur und Malerei, nach Kartonen von Jul. Schnorr von Karolsfeld?

3. Den Gebr. Erhard in Gmünd ein großes Christus-Brustbild auf einer Scheibe. Karton von C. Andreä.

4. Einem Freunde: a) das kolossale, dornengekrönte Christus-Haupt nach dem Original-Holzschnitt von Albrecht Dürer, auf eine Scheibe gemalt, ohne alle Verbleiung, eine der größten Schmelzarbeiten, die der Glasmalerei gelangen. b) Christus unter den Pharisäern nach Leonardo da Vinci. c) Maria nach Schraudolph. d) Auferstehung Christi nach Deger. e) Heimsuchung Mariä nach Albrecht Dürer. f) Kreuzigung nach Hans Schäufelins Original-Holzschnitten. g) Albrecht Dürer und Hans Holbein, Porträte, ganze Figuren in Landschaften. h) St. Georg, den Drachen tödtend, nach Muggenthaler.

Noch eine große Anzahl kleinerer Bilder nach Dürer, Schäufelin, H. Memling, Raphael, Dominichino, Leonardo da Vinci, M. von Schwind, Kaulbach, Ludwig Richter u. s. w. wurden von ihm gefertigt, es mögen mehrere Hunderte sein. In letzter Zeit liebte er es nicht mehr, solche sog. Kabinettsbilder ausführen zu lassen, weil die Mühe der Ausführung in gar keinem Verhältniß zur gewöhnlichen Bezahlung stand.

So ward die Glasmalereianstalt Mittermaiers die Zierde und der Ruhm seiner Vaterstadt, des Kreises Schwaben und Neuburg und bis über den atlantischen Ocean hinüber drang ihr Ruf, denn sie fertigte Werke auch nach New-York und Boston.

Die Anstalt bestand auch nach dem Tode Ludwig Mittermaiers fort, indem ein Vetter desselben, Bernhard Mittermaier, geboren 1839 zu Thannhausen a. d. Mindel (bayer. Schwaben) dieselbe zuerst als Pächter und Leiter übernahm. Er erlernte zuerst die Faß- und Oelmalerei und kam nach dem Tode Ludwigs 1864 nach Lauingen. Durch seinen großen Fleiß und seine Liebe zur christlichen Kunst machte er in kurzer Zeit der Anstalt alle Ehre. Er fertigte unter anderm: zwei Fenster mit Gruppen der Geburt Christi und Anbetung der Weisen nach Arbon (Schweiz), eine große Rosette nach Trient, vier Figurenfenster nach New-York (für Gustav Schwab in Fordham), 4 Figurenfenster nach Feldkirch, zwei solche nach Ingolstadt, desgleichen nach Thannhausen, seine Heimath, zehn reiche Fenster in die Domkirche und nach St. Ulrich in Augsburg. In die katholische Stadtpfarrkirche in Ravensburg kam von ihm ein Fenster mit dem zwölfjährigen Jesusknaben im Tempel, das noch ganz die alte Manier Ludwig Mittermaiers zeigt; es ist vollständig malerisch behandelt, zeigt alle Perspektive und Nüancirungen eines Oelgemäldes, hat aber den wunderbaren Farbenschmelz und die herrliche Leuchtkraft, besonders in seinem Silberweiß, ganz so, wie es seinem Vorgänger eigen war.

Um mit den übrigen Anstalten konkurriren zu können, mußte auch die Anstalt zu Lauingen sich der Mosaik-Glasmalerei zuwenden, und Bernhard Mittermaier verstand es, auch diese Kunst richtig zu traktiren. Sein größtes Werk hierin, eine der bedeutendsten Kunst-Leistungen überhaupt, findet sich in der Stadtpfarrkirche zu Lauingen selbst: es sind die neun reichen Figurenfenster, welche im Jahre 1881 in den Chor dieser Kirche kamen. Die Kirche hat drei Chöre, welche die architektonische Eigenthümlichkeit zeigen, daß sie alle in gleicher, gerader Linie abschließen. In allen drei Chören ist je das Mittelfenster am reichsten gehalten, im Mittelchore sehen wir die leiblichen Werke der Barmherzigkeit, im rechten den Stammbaum Christi und im linken die 14 Nothhelfer dargestellt. Die jeweiligen Seitenfenster von allen drei Chören sind in ihren Kompositionen ganz gleichartig gehalten. Ornamente und Figuren wechseln ab, jedoch in der Weise, daß hier die erstern vor letztern prädominiren, während je in den Mittelfenstern die Figuren vorherrschen. Wenn auch mit wenigen Ausnahmen die Zeichnung der einzelnen Figuren wie der Ornamente eine durchaus korrekte ist und man die Klarheit und Einfachheit der einzelnen kleinen Kompositionen sowohl als die ganze Art der Zusammenstellung und Auswahl der Bilder nur lobenswerth finden kann, so sehen

Digitized by Google

wir den eigentlichsten Erfolg dieser neun großen Fenster doch in erster Linie in ihrer brillanten Farbenwirkung, in der Art und Weise, wie diese künstlerisch und harmonisch verteilt ist. Jede überflüssige und darum unschöne Farbenhäufung ist hier sorgfältig und mit gutem Geschmack vermieden, keine ist an diesem oder jenem Theile zu überwiegend angewendet. Ueberall ist der Grundcharakter eines farbenreichen Teppichs gewahrt und wir sehen in gelungenster Weise jene herrliche Glasmosaik nachgeahmt, wie sie besonders die letzte Hälfte des 14. und erste Hälfte des 15. Jahrhunderts mit ihren kleinen Figurenkompositionen aufweist. Der leider zu früh verstorbene Meister Bernhard Mittermaier († 12. Dezember 1885) hat sich hier an der Stätte seiner Wirksamkeit ein Denkmal gesetzt, das ihn selbst bei den spätesten Geschlechtern, so lange noch Verständniß für wahrhaft monumentale Glasmalerei herrscht, in bestem Andenken bewahren wird.

Schließlich bemerken wir, daß die Mittermaier'sche Anstalt auch heute noch fortbesteht, indem der Bruder des Verstorbenen, Max Mittermaier, dieselbe mit bestem Verständnis und Erfolg leitet.

Der Bildhauer Friedrich Schramm.

Von Pfarrer K. A. Busl in Bavendorf.

Dem vor mehr als vier Jahrzehnten erstmals durch eine Marienstatue im Besitz des verstorbenen Domdekans Professor Dr. von Hirscher in Freiburg in der Kunstwelt bekannt gewordenen und seitdem in die größeren Handbücher der mittelalterlichen Kunstgeschichte übergegangenen Künstlernamen Friedrich Schramm hat sich neuerdings wieder das Interesse der Kunstforscher zugewendet. Während die einen ihn als den Schöpfer einer Anzahl Werke der schwäbischen Holzskulptur vermutheten, verhielten sich andere gegenüber diesem Namen vollständig skeptisch und nannten ihn geradezu apokryph.

Unsere Studie versucht den Nachweis, daß einerseits ein Bildhauer Friedrich Schramm in den achtziger Jahren des fünfzehnten Jahrhunderts und später höchst wahrscheinlich wirklich gelebt und wenigstens zeitweise in Ravensburg gearbeitet, auch genannte Marienstatue verfertigt hat, andererseits einige ihm zugeschriebene Werke nicht von ihm herstammen.

Ravensburg und Umgegend barg im ersten Drittel unseres Jahrhunderts noch eine stattliche Anzahl von Kunstgegenständen aller Art aus der Zeit der Gothik und Renaissance. Sie lagen theils unbeachtet auf den Bühnen der Kirchen und Kapellen,[1]), theils befanden sie sich im Privatbesitz, mitunter von den Versteigerungen her, welche anläßlich der Säkularisation des Karmeliter- und Franziskanernonnenklosters zu Ravensburg, der reichen Abteien Weingarten und Weissenau, des Cisterzienserinnenklosters zu Baindt und des Priorates in Hofen abgehalten wurden. Weitere Gelegenheiten zu Erwerbungen fanden sich, als der Magistrat von Ravensburg die Mühlbruckkapelle und die zu St. Leonhard (1812), die Kapellen zum hl. Kreuz (1826), zu St. Georg (1832) und zu St. Veit auf dem Burgberg (1833) verkaufte. Bis auf die profanirte St. Leonhardskapelle wurden diese alle samt der durch Blitzschlag in den Mehlsack (1824) beschädigten St. Michaelskapelle abgebrochen. Zu dieser Zeit lebte in Ravensburg der Bürger, Maler und Zeichenlehrer Karl Joseph Emmanuel von Herrich.[2]) Als Maler nicht von Bedeutung, zeichnete er sich um so mehr als eifriger, kundiger und zudem als einziger dortiger Sammler in jener Zeit aus, (erst später und in viel geringerem Umfang folgte ihm der † Maler Biber) und rettete so manche alte Kunstgegenstände vor Verwahrlosung oder Verderben in einer Zeit, wo solche gemeiniglich meist unbeachtet blieben und ihre Werthschätzung erst in engeren Kreisen aufzudämmern begann. Seine Wohnung (in der jetzigen Essigfabrik beim grünen Thurm) war mit Kunstsachen der gothischen und noch mehr der späteren Perioden angefüllt, die er übrigens nach mündlicher Ueberlieferung nur aus der Stadt und deren Umgebung zusammenbrachte. Kunstliebhabern wohl bekannt, verhandelte v. Herrich viel da und dorthin, namentlich an Liebhaber und Händler in Augsburg, wo er Verwandte besaß; was nach seinem Tode noch verhanden war, wurde in alle Winde zerstreut.[3]) Wenn

---

[1]) Es standen wohl bis zur Restauration in unserem Jahrhundert laut „descriptio omnium beneficiorum etc." von Stadtpfarrer und Dekan Matthias Barth aus dem Jahre 1670 in der oberen Pfarrkirche zu U. L. F. allein, abgesehen von dem nicht genannten Hochaltar, wenigstens 13 Altäre; es sind nur diejenigen aufgeführt, mit welchen damals Pfründen verbunden waren. (Pfarrregistratur.)

[2]) Geboren als Sohn des k. k. österreich. Hauptmannes Karl Emmanuel von Herrich und der Agnes geb. Gmeinder den 5. Sept. 1786, verehelichte sich den 18. April 1814 mit Maria Veronika geb. Martini, Tochter des Strumpffabrikanten Josef Martini und der Elisabetha geb. Knoblauch und starb den 4. Novbr. 1856. Seine sieben Kinder sind sämtlich gestorben, das letzte, Maria Veronika, Wittwe des Schullehrers Fohmann, am 29. Novbr. 1882. (Familienregister der kathol. Stadtpfarrei, wo „Herich" geschrieben ist, die gewöhnliche Schreibart ist „Herrich".)

[3]) Verfasser besitzt aus dieser Sammlung eine knieende, vom Engel begrüßte Madonna, polychromirtes Flachrelief, 85 cm hoch, aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts. Der Engel fehlt. 8 Tafeln von B. Zeitblom, 1 Porträt, angeblich von Amberger, und zwei Doppeltafeln, angeblich von Peter Tagprett, erwarb Professor Haßler.

Digitized by Google

die württembergischen Jahrbücher[1]) aus seiner Sammlung neben Glas- und Oelgemälden auch „Holzschnitzbilder vom Jahre 1480" aufführen, so sind es wohl dieselben, welche zwei Jahre später Finanzrath Eser näherhin als „Arbeiten in Holz von Friedrich Schramm 1480" bezeichnet.[2]) Ohne Zweifel stand Herr Professor Hirscher mit Herrn von Herrich in Geschäftsverbindung; hat er ja nachweislich namentlich aus dem Oberland alte Kunstwerke gesammelt und war selbst ein Oberländer, gebürtig von Altergaten, Gemeinde Bodnegg, Oberamts Ravensburg.

Nun besaß Hirscher vor dem Jahre 1845 eine ausgezeichnete Holzskulptur „Mariä Schutz", betreffs welcher Dekan Dursch in Rottweil folgende, höchst willkommene und wichtige Nachricht gibt:[3]) „An dem Hochaltar in der Pfarrkirche zu Ravensburg war einst zu lesen: „„Diese Tafel hat Meister Friedrich Schramm geschnitten und Meister Christof Kelltenofer gemalt und gefaßt 1480."" Von diesem Altar erwarb Professor v. Hirscher die ausgezeichnet schöne Madonna, die Beschützerin der Sünder, die aus dessen Besitz nun nach Berlin gewandert ist." Hienach ist diese Inschrift entweder irgendwo am Altarschrein, oder an dem Sockel der Madonnenstatue, wie in Chur,[4]) angebracht gewesen; jedenfalls bezieht sich ihr Wortlaut auf das ganze Werk. Hirscher erwarb von dem Altar, sei es unmittelbar, sei es mittelbar, letzteren Falles mit Rücksicht auf die oben beigebrachten Nachrichten am wahrscheinlichsten von Herrn v. Herrich, die Madonna und erhielt dazu die Inschrift im Original oder wenigstens in Abschrift, welche, in der Folge im Original leider verloren gegangen, durch Dursch in ihrem Wortlaut (er gebraucht Anführungszeichen) uns überliefert worden ist. Die erste gedruckte Nachricht über die Madonna gaben Grüneisen und Mauch,[5]) dann Nagler[6]) und, auf sie fußend, die verschiedenen Handbücher über Kunstgeschichte.[7]) Erstere sagen: Hirscher besitzt „ein mit schöner, frommer Innigkeit des Antlitzes, reiner Grazie der Gestalt und würdiger Faltung des Gewandes versehenes Madonnenbild von dem Bildhauer Schramm in Ravensburg aus der dortigen katholischen Stadtpfarrkirche vom Jahre 1487".

Es entsteht die Frage: Gab es in fraglicher Zeit Künstler in Schwaben, näherhin in Ravensburg mit dem Namen Schramm und Keltenofen?

Der Name Schramm ist bis jetzt in Ravensburg erst für das Jahr 1566 festgestellt, in welchem ein Anton Schramm im evangelischen Taufbuch vorkommt. Dagegen erscheint in den städtischen Steuerbüchern zweimal ein Bildhauer Friedrich, in der Stadt beim Oberthor wohnend; das erstemal als „M. Fridrich bildhower fry" im Jahre 1505—1506,[1]) das zweitemal im Jahre 1515[2]) als „Friderich bildhower" ohne weiteren Zusatz, also beidemale steuerfrei. Das „M." ist als „Meister" zu deuten. Im Mittelalter wurden die Künstler bekanntlich sehr häufig mit diesem Titel und ihrem Vornamen unter Hinweglassung des Familiennamens bezeichnet. So wird in Ravensburg selbst ein „maister hans, gloggengießer" im Bürgeraufnahmebuch im Jahre 1380,[3]) im Jahre 1484 „maister jakob, bildhower" (der berühmte Ruß),[4]) im Jahre 1522 und noch öfter „der steinmetz M. Hans" aufgeführt.[5]) Vorname und Bezeichnung des Berufes stimmen demnach mit der Inschrift bei Dursch, weshalb man wenigstens vermuthen darf, der „Meister Friedrich Schramm" der Inschrift und der „Meister Friedrich, Bildhauer" der Steuerbücher sei ein und dieselbe Person; dies um so mehr, als der Name Friedrich als Familienname in den Bürgeraufnahmebüchern gar nicht und als Taufname selten vorkommt und die Jahreszahlen die Konjektur nicht unmöglich machen.[6]) Diese wird aber ganz wesentlich unterstützt durch den zweiten in der Inschrift genannten Künstlernamen Christof Keltenofen, da dieser um dieselbe Zeit wie der des „Meister Friedrich" voll und ganz urkundlich nachweisbar ist. In der näm-

---

S. Verhandlg. f. Kunst u. Alterthum in Ulm u. Oberschwaben. Zweiter Bericht 1844. S. 29 fl.

[1]) Jahrgang 1841, S. 166.

[2]) Verhandlungen f. K. u. A. in Ulm u. Oberschw., 1. Bericht 1843, S. 30, wo auch noch Gemälde verschiedener alter Meister aufgeführt werden. (Vortrag Esers vom 6. März 1842.)

[3]) In den „Nachträgen zu seiner Aesthetik der christlichen bild Kunst". Tübingen, 1856. S. 569.

[4]) Archiv f. christl. Kunst, 1888, Nr. 9, S. 85.

[5]) Ulms Kunstleben im Mittelalter, 1840, S. 64.

[6]) Künstlerlexikon (1846), Band XVI, S. 5 fl.

[7]) U. a. Lübke, Gesch. der Plastik, 2. Aufl., S. 604.

[1]) Stadtarchiv; Steuerliste 1505—1506, S. 46.

[2]) Steuerliste 1515, S. 17. Nach meinen jüngst angestellten Untersuchungen der Steuerlisten bedeuten deren Ueberschrift: „in der Stadt Oberthor", „im Pfarrhof", „im Spital", „im Unterthor" u. s. w. nicht nur diese Gebäude selbst, sondern auch die Häusergruppen um sie herum. Hienach ist die Vermuthung in meiner Abhandlung über den Bildhauer Jakob Ruß von Ravensburg (Archiv f. christl. Kunst, 1888, Nr. 8, S. 77) zu berichtigen.

[3]) Nach Hafner a. a. O. S. 160.

[4]) Archiv f. christl. Kunst, 1888, Nr. 8, S. 77.

[5]) Hieß mit dem Familiennamen „Buder" (Bürgeraufnahme-Buch 1522, S. 209), kommt sonst meist nur mit dem Vornamen vor. — Solche Beispiele ließen sich leicht vermehren.

[6]) S. P. Beck, Diözesan-Archiv v. Schwaben 1887, Nr. 10, S. 78. Daß Friedrich 1507 bis 1514 nicht mehr genannt wird, rührt wohl nicht, wie Beck meint, von zeitweiliger Ortsabwesenheit her, sondern in erster Linie vom Verlust der Steuerbücher aus diesen Jahren. Nur wenn wir sie noch besäßen und sein Name dort nicht genannt würde, dürfte man mit größerer Sicherheit Ortsabwesenheit annehmen.

Digitized by Google

lichen Steuerliste, in welcher der Meister Friedrich erstmals erscheint, ist als am Viehmarkt wohnend und steuerfrei aufgeführt: „Christoff Keltenhofer maler“.[1]) Drei Jahre später wird er unter den gewöhnlichen Bedingungen ins Ravensburger Bürgerrecht aufgenommen: „kristoffel keltenofen, der maler von augspurg ist burger worden. V jar zu halten, mit 5 Pfund Pfennig verburgert. Bürgen: Andreas von Nidegg und Ulrich Krötlin. actum montags vor pfingsten a. 1509.“[2])

Es gab also im späteren Mittelalter in Ravensburg einen Bildhauer Friedrich, der höchst warscheinlich den Familiennamen Schramm führte und gleichzeitig sicher einen Christof Keltenofen. Daß die Altarinschrift bezüglich des letzteren doppelt durch städtisches Steuerbuch und Bürgerliste beglaubigt wird, deckt auch die vollständige Namensangabe des ersteren auf der Altarinschrift, wozu noch Nennung von Vorname und Stand in den genannten öffentlichen Büchern in verstärkender Weise tritt. Auch die weitere Frage: Ist die von Dursch uns überlieferte Inschrift des Altarschreines echt? dürfen wir bejahen. Die Ausdrücke „Tafel“ für einen Altarschrein mit seinem skulptirten oder gemalten Inhalt[3]) und „geschnitten“ entsprechen dem Sprachgebrauch des Mittelalters, ebenso der terminus technicus „gemalt und gefaßt“ für die Polychromirung. Sodann spricht für die Ursprünglichkeit der Inschrift die Angabe zweier Künstler. Hätte Herrich oder ein anderer Händler fälschen wollen, würde er wohl nur einen einzigen genannt haben; denn daß der Bildhauer auch seine Figuren faßte, war der entschieden häufigere Fall. Hier aber, wie beim Hochaltar des Jakob Ruß in Chur,[4]) wird die Arbeit zwischen Schnitzer und Faßmaler getheilt. Ein Bildhauer Friedrich Schramm war zu Herrichs Zeit im Anfang der vierziger Jahre anderweitig gar nicht bekannt, den Bildhauer „Meister Friedrich“ der Steuerbücher kannte man noch nicht. Keltenofen dagegen konnte Herrich bei Eben[5]) finden, der ihn aber ohne Beleg als geschickten Bildhauer bezeichnet, nicht als Maler. Für Fälschungszwecke mußte ihm die Benützung dieses einzigen, ganz sicheren Namens näher liegen. Begnügte der Fälscher sich mit Eben's Angabe, so durfte er ihn in der Inschrift nicht als Maler bezeichnen; nahm er aber je auf Ebens Angabe hin Einsicht vom Bürgeraufnahmebuch, so fand er Keltenofen als „Maler von Augsburg“ mit der Jahrzahl 1509 eingetragen. Die Angabe der Herkunft und die Jahreszahl hätte er diesfalls sicher für seine Fälschung verwerthet und seine Madonna dem Jahre 1509, nicht dem Jahre 1480 zugewiesen. Bekanntlich ist die Schreibweise der Wörter, besonders auch der Eigennamen im Mittelalter eine schwankende. Auch dies finden wir vorliegenden Falles zutreffend und spricht gegen eine Fälschung. Konrad Humpis, der Fertiger des Steuerbuches 1505/6 schreibt: „Keltenhofer“, das Steuerbuch von 1515 „keltofen“, das Bürgeraufnahmebuch „Keltenofen“, die von Dursch überlieferte Inschrift „Kelltenofer“.

In Erwägung all dieser Momente und der Bestätigung, welche die Inschrift durch die städtischen Steuerbücher und Bürgerlisten findet, wird man die Echtheit derselben gelten lassen müssen. Daß sie samt der Madonnafigur aus der Ravenburger Pfarrkirche, näherhin von dem Hochaltar derselben stammt, ist gleichfalls ganz glaubhaft. Sie (und dem zufolge nach meist eingehaltenem Gebrauch der frühere Hochaltar) ist Maria geweiht und hieß noch bis in den Anfang unseres Jahrhunderts „Frauenkirche“, wie denn das daneben befindliche Stadtthor noch jetzt den Namen „Frauenthor“ führt. Im Bogenfeld des unteren südlichen Seitenportals sieht man noch ein älteres, in den letzten Jahren wieder erneuertes Bild: Maria als Schützerin der Christen (auxilium christianorum) breitet ihren Schutzmantel über die Vertreter der verschiedenen christlichen Stände aus.

Da auch die Darstellung der Hirscher'schen Madonna vom Hochaltar der Ravensburger oberen Pfarrkirche ein ähnliches, nur etwas eingeschränkteres Motiv zeigt und als ein Bild von „Mariä Schutz“ anzusprechen ist, darf vermuthet werden, daß diese Marienkirche näherhin auch diesem Titel geweiht war. Doch ist das Nebensache und will nicht weiter betont werden. Nun noch die Jahrzahl 1480.[1]) Sie beweist, daß beide

[1]) Steuerliste 1505/6, S. 64. Durch ein Versehen des Rechners ist der Querstrich durch das t so breit geworden, daß man eigentlich Kettenhofer lesen müßte. Steuerliste 1515/16 S. 71 hat: Cristoff keltofen, maler.

[2]) Bürgeraufnahmebuch II v. J. 1436—1549, S. 180.

[3]) So z. B. im Schiedsspruch des Bischof Ortlieb von Chur 1491, Arch. f. christl. Kunst 1888, Nr. 9, S. 86.

[4]) S. meine Abhandlung über diesen im Archiv f. chr. Kunst 1888, Nr. 9, S. 85 fl.

[5]) Geschichte der Stadt Ravensbg. 1830, S. 524, Anm. 14 zur Bürgerliste.

[1]) Grüneisen und Mauch a. a. O. S. 64 haben (wohl durch ein Versehen) 1487, der kurze, von Amtsrichter Beck in das Diözesan-Archiv 1887, Nr. 10, S. 77, jedoch ohne die Jahreszahl herübergenommene Bericht von L. K. in der Kunstchronik, Beiblatt zu v. Lützows Zeitschrift f. bildende Kunst 1886/87 Nr. 24 u. 26 nennt Seite 387 gleichfalls irrig 1498.

Digitized by Google

Meister eine ziemliche Zeit, bevor sie in den Büchern der Stadt erscheinen, für Ravensburg arbeiteten, was nicht auffallen kann, theils weil die Jahrgänge der Steuerbücher nicht mehr vollständig vorhanden sind, theils weil die Künstler öfters auch Jahre lang abwesend waren. Die angegebene Jahrzahl der Inschrift des Altares aber stimmt ganz gut zu der Technik des nun zu schildernden Bildwerkes. Bis 1850 in der von Hirscherschen Sammlung in Freiburg, wurde es im genannten Jahre für die Kgl. Kunstkammer erworben und im J. 1875 der Abtheilung deutscher Bildwerke im Kgl. Museum überwiesen.

Die Statue, aus Lindenholz, 134 cm hoch, ist aus einem Stück gearbeitet, die alte Bemalung, namentlich an den Köpfen, leider erneuert.[1]) Maria in dreiviertel Lebensgröße breitet ihren Mantel über die zu ihren beiden Seiten knieenden zehn Schützlinge aus. Die Köpfe derselben in ihrer Mehrzahl machen den Eindruck von Porträten; vielleicht sind es diejenigen der Stifter des Altarwerkes und ihrer Verwandtschaft. (?) Die schlanke Figur der Madonna zeigt edle, ruhige Haltung, das ovale Antlitz eine glückliche Vereinigung von Hoheit mit Anmuth und Milde. Das Haar schlicht gescheitelt, später gewellt, fällt in Locken rechts über die Schulter gegen den Rücken, links nach vorn und seitlich herab. Der Hals ist bloß, schlank und merklich hoch modelliert, die Hände klein und fein. Ueber das nicht gekrönte Haupt ist in leichter und gefälliger Draperie der Schleier geworfen, der sich zur linken Schulter herabzieht. Das ziemlich enge Unterkleid fließt in geraden, schlichten, etwas tiefen Falten bis zu den Füßen. Der Faltenwurf an den Gewändern der Schutzbefohlenen ist reicher, aber wohl motivirt, nicht geknittert. Bode[2]) ist vollauf beizustimmen, wenn er dieses Werk kurz, aber treffend charakterisirt als „von großer Schönheit, einfach und groß gehalten in Anordnung und Gewandung".

Es ist, wie aus unserer Darstellung hervorgeht, das einzige, welches nach unserem Dafürhalten mit zureichender Sicherheit dem Bildhauer Schramm zugeschrieben werden darf. Nicht so verhält es sich mit anderen unter seinem Namen laufenden Skulpturen.

Bildhauer Entres in München erwarb aus Ravensburg, vielleicht gleichfalls von dem oben genannten Maler von Herrich, zwei kleine Gruppen: die Messe des hl. Gregorius und die Enthauptung der hl. Katharina von Alexandrien, sowie eine Figur, den hl. Einsiedler Onofrius, und stellte sie zu einem Altärchen zusammen.

Daß diese Schnitzwerke früher in Ravensburg selbst sich befanden, ist wohl glaubhaft. Schon im Jahre 1354 hatte Jakob Kuntzmann, Chorherr in Zürich und Zofingen, Altar und Pfründe zu St. Katharina in der oberen Ravensburger Stadtpfarrkirche zu U. L. Fr. gestiftet,[1]) und in der unteren Stadtpfarrkirche von St. Jodok begegnen wir 1466 einer von Ursula von Neidegg gestifteten Pfründe zur hl. Katharina,[2]) nachdem schon 1385 der Jodoks-Hochaltar in zweiter Linie den hh. Jungfrauen Christina und Katharina geweiht worden war. Auch für den Besteller des hl. Onofrius läßt sich wenigstens eine Spur finden, obwohl dieser Heilige selten abgebildet und noch viel seltener nach Ausweis der Bürgeraufnahme- und Steuerbücher als Taufname in Ravensburg (und wohl auch anderwärts) benützt wurde.[3]) Es ist ein Glied der hochangesehenen und reichen Familie der Humpis, welche zahlreiche und große Stiftungen in die Kirchen und Klöster der Stadt machte und vom 14. bis ins 16. Jahrhundert hinein die ersten Stellen, das Bürgermeister- und Stadtammannamt, bekleidete. „Onoferius" Humpis erscheint als Bürge 1482 für Karl Breisacher im Bürgeraufnahmebuch,[4]) wird Stadtammann 1484, Bürgermeister 1495,[5]) und ist gegen 1497 gestorben; denn in diesem Jahre steuern statt seiner dessen Kinder und Witwe.[6])

---

[1]) Etwas matte Abbildung (Lichtdruck) in „Beschreibung der Bildwerke der christl. Periode im Kgl. Museum zu Berlin von Wilhelm Bode und Hugo v. Tschudi, Berlin 1888," Tafel 22, Nr. 330. Kurze Nachricht über Herkunft und Sujet S. 95. Eine größere Platte, durch Vermittlung der Kgl. Direktion der Museen in der Reichsdruckerei hergestellt, besitzt Herr Pfr. Dr. Probst in Essendorf. Wir werden in einer der nächsten Nummern einen autotypischen Abdruck derselben bringen.

[2]) Gesch. der deutschen Plastik 1887, S. 175. Er meint damit die Hirscher'sche Madonna, wie aus unserem Citat Anm. 1 sich ergiebt, ohne sie als solche aufzuführen, erklärt (wohl durch ein Uebersehen) ihre Herkunft als unbekannt und stellt sie zu den fränkischen Bildwerken des unteren Mainthales.

[1]) Konzept des Dekans und Stadtpfarrers Matth. Barth v. J. 1670 in der Pfarrregistratur: »Descriptio omnium beneficiorum etc.« (Wird von Hrn. Prof. Dr. Knöpfler in München veröffentlicht werden.) Frühzeitig, jedenfalls vor 1470, wurde die Pfründe mit derjenigen zu St. Nikolaus in derselben Kirche verbunden. Ihre Einkünfte im Bürgerbuch von 1324—1436 S. 1 (Stadtarchiv). — Urkunden: 1357 Einkünfte und Lasten; 1367 Dotation von Altar und Pfründe; 1382 Zinsbrief über 1 Pfd. Pf. von Hans Strobels Haus in Ravensburg; 1470 Stiftung von jährlich 5 Scheffeln Kernen und 6 Schilling Pf. Zins von des Rothachers Mühle und Säge im Oelschwang. Vgl. zur letzten Stiftung Hafner, Gesch. von Ravensburg S. 377. — Die Kaplanei bestand bis ins 19. Jahrhundert herein.

[2]) Auch diese Kaplanei bestand bis in unser Jahrhundert, wo sie zu Gunsten des Schulfonds aufgehoben wurde. Vgl. Hafner a. a. O. SS. 375 und 426.

[3]) Bis jetzt habe ich nur einen Onofferius Bron in der Steuerliste vom Jahr 1515 (S. 98) gefunden.

[4]) Hafner a. a. O. S. 319.

[5]) Eben a. a. O. S. 485 fl.; Hafner a. a. O. S. 89 fl.

[6]) Hienach bei Eben und Hafner a. a. O. eine

Digitized by Google

Ist demnach die Herkunft und der frühere Standort der genannten Bildwerke, wenn auch nicht strikte erwiesen, so doch sehr wahrscheinlich gemacht und die Aussage des Entres dadurch gestützt, so gilt dies auch von der Messe des hl. Gregorius; denn es ist unverkennbar ein Seitenstück zu dem Martyrium der hl. Katharina und von derselben Hand. Als Entres, wie Nagler [1]) berichtet, im Jahre 1845 bei Hirscher die oben beschriebene Gruppe „Mariä Schutz" gesehen, glaubte er aus stilistischen und anderen Gründen seine Ravensburger Erwerbungen gleichfalls dem Meister der Hirscher'schen Madonna zuschreiben zu dürfen. Gleich dieser kamen sie, mit Ausnahme des Onofrius, im Jahre 1882 in das Kgl. Museum zu Berlin.[2])

Die „Messe des hl. Gregorius" ist eine ca. 0,70 Meter hohe Gruppe aus einem Stück Lindenholz. Vor dem kleinen Altartisch, auf welchem der umgestürzte Kelch, das Meßbuch und zwei niedere gothische Leuchter sich befinden, kniet der Papst im Profil nach links, in weiter gothischer Casel. Rechts hinter dem Papst steht sein Diakon im Levitengewand, die Tiara des Papstes haltend. Auf dem Altar erscheint die Halbfigur des leidenden Christus; der linke Unterarm ist abgebrochen. Die Gruppe „Martyrium der hl. Katharina", Gegenstück zu der „Messe des hl. Gregorius", ist gleichfalls aus einem Stück Lindenholz gearbeitet, 0,75 Meter hoch. Rad und Henkerschwert sind abgebrochen. Die Heilige kniet neben dem Rad, während der rechts von ihr stehende Henker zum Todesstreich ausholt. Der nicht nach Berlin verbrachte hl. Onofrius, vor einer Felsenhöhle kniend, ist mit leichtem Gewand bekleidet und mit Baumblättern gegürtet: so lebte er 60 Jahre als Einsiedler in der Wüste. — Die schwächste Seite der Skulpturen sind die anatomischen Verhältnisse; am wenigsten ist an der Figur der hl. Katharina auszusetzen; die Henkerfigur dagegen hat fünf Kopflängen und eine viel zu schlanke Taille; der Hals des hl. Gregor ist zu schwächlich gehalten, bei Onofrius sind die Arme zu kurz, die Füße zu groß gerathen. Doch waren vielleicht diese Mängel der Figuren an ihrem ursprünglichen Standort nicht so auffallend. Anderes beweist daneben richtiges Formengefühl und entwickelten Schönheitssinn, namentlich der schwäbischen Typus zeigende Kopf und die Gestalt der hl. Katharina sind lieblich und anmuthig, ihre Haltung ist edel, ungezwungen, die des Henkers energisch bewegt, der Kopf des hl. Gregorius ausdrucksvoll, kräftig modelliert, das Haar mit Verständniß geordnet und mit plastischem Sinn ausgeführt; bei Katharina fließt es in reichen, gewellten Strängen weit über den Rücken. Die Gewänder sind im Allgemeinen gut, theilweise trefflich behandelt, am reichsten die der hl. Katharina; Flächen und Falten, leichte und tiefe Brüche wechseln in richtigem Verständnis ab. Auffallend und eigenthümlich erscheint die Behandlung der Partieen des linken Kniees bei St. Gregor, wie bei Katharina. Sie sind entschieden zu stark markiert, zu kahl, fast wie bloß, während sonst überall die Gewandung reich und geschickt angeordnet ist. Einen Vorzug haben die zwei aus der Entres'schen Sammlung erworbenen Gruppen vor der Hirscherschen Madonna durch die Erhaltung der alten Bemalung und Vergoldung. Sie verräth einen tüchtigen, fortgeschrittenen Meister. Aehnlich wie bei dem gleichzeitigen Hochaltar von Chur, sind bereits die Lokaltöne gestimmt und selbst leichtere Modulationen derselben, namentlich in der Karnation, angebracht.

Wir lernen bei diesen zwei Gruppen einen bereits von Martin Schongauer beeinflußten schwäbischen Meister kennen, der noch nicht alle Schwierigkeiten bezüglich richtiger Darstellung körperlicher Verhältnisse überwunden hat, dafür aber mit Erfolg, entsprechend dem Charakter der schwäbischen Schule, den Hauptaccent auf das Seelische, den aus dem Herzen des Künstlers kommenden und zum Herzen des Beschauers redenden möglichsten Ausdruck des gläubigen, tief frommen Gemütes legt. Leider ist sein Name bis jetzt unbekannt. Ihn mit dem Meister der Hirscherschen Mariagruppe zu identifizieren, wie Entres und Förster[1]) gethan, geht nicht an, da nach Bode und Tschudi[2]) die Messe des hl. Gregor und die Enthauptung der hl. Katharina eine von der Madonna verschiedene Hand zeigt. Kunstliebhaber und noch mehr Sammler und Besitzer von alten Kunstwerken ohne nachgewiesenen Meisternamen sind sehr geneigt, für ihre Pfleglinge sich nach einem Vater umzusehen. So erblickt Entres die Madonna in Freiburg, hört dort, und wahrscheinlich schon früher in Ravensburg, den Namen Schramm und glaubt nun, zumal durch den ursprünglichen gleichen Standort veranlaßt, in seinen Ravensburger Erwerbungen nicht bloß, was sie in der That sind, mit der Madonna gleichzeitige und verwandte Skulpturen, sondern Geschwister, Kinder desselben Vaters begrüßen zu dürfen. Nunmehr in Berlin zusammengestellt und der täglichen, vergleichenden Betrachtung objektiver und anerkannt geübter Augen, wie

---

Lücke in der Bürgermeisterliste von 1497 bis 1507. — Steuerbuch 1497 S. 32: pueri Onofferii humpis. Relicta onofferi humpis; ebenso letztere 1515 S. 20.

[1]) A. a. O. — Statt Onofrius nennt er irrig Johannes den Täufer.

[2]) Beschrieben in Förster: Denkmale u. s. w. II. S. 7 und Abbildung Tafel II., gezeichnet unter Benützung einer Photographie Böttchers von Förster, gestochen von J. Burger. — Bode und Tschudi: Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche in den K. Museen zu Berlin, 1888. S. 95 fl. Nr. 331, 332 und auf Tafel XXII ein kleiner Lichtdruck, etwas verschwommen.

[1]) Denkmale II. S. 7 fl.

[2]) A. a. O. S. 95. Nr. 330.

Digitized by Google

es diejenigen der Leiter des dortigen Museums sind, zur Verfügung gestellt, werden sie doch als Werke verschiedener Hände erkannt. — Das Ergebnis unserer Untersuchung bezüglich der Ravensburger Skulpturen in Berlin ist somit: das Bild „Mariä Schutz" kann man, wenn auch nicht mit absolutester, urkundlicher Sicherheit, doch mit zureichenden Gründen, wie sie hundertmal in der alten Kunstgeschichte genügen müssen, als ein Werk des Bildhauers Friedrich Schramm und des Malers Christoph Keltenofen ansprechen, während die Gruppen „Messe des hl. Papstes Gregorius" und „Enthauptung der hl. Katharina" (und die in München zurückgebliebene Figur des hl. Onofrius) einem anderen, bis jetzt dem Namen nach unbekannten, oberschwäbischen, vermutlich Ravensburger Meister aus dem Ende des 15. Jahrhunderts zuzuschreiben sind.[1])

Aus Nagler[2]) ist in eine Anzahl Handbücher der Kunstgeschichte die vermuthlich von Hirscher herrührende Nachricht von einer in der Heimatspfarrei desselben, Bodnegg, OA. Ravensburg, befindlichen, fast lebensgroßen Statue des heiligen Bischofs Ulrich, dortigen ersten Kirchenpatrons, übergegangen. Von dem Verfasser schon vor Jahr und Tag bei dem früheren Herrn Ortspfarrer Braun, welcher noch mit Domdekan Hirscher in Verkehr stand, und dem Herrn Pfarrverweser Marxer, welcher die ältesten Gemeindemitglieder vernahm, gestellte Anfragen hatten das nämliche Ergebnis, wie das von Hrn. Beck[3]) berichtete, daß nämlich niemand sich fraglicher Statue zu erinnern wisse und sie wahrscheinlich mit einer nicht mehr vorhandenen Figur des hl. Magnus, zweiten Kirchenpatrons, verwechselt worden sei. Dieser Ulrich ist also einfach zu streichen.

Ueber zwei Statuen in der Lorenzkapelle in Rottweil, welche Dursch ebenfalls Schramm zutheilen wollte, ist bereits im „Archiv" 1889 S. 39 ff. gehandelt worden, s. ebendort auch die Abbildungen derselben.

Gleichfalls dem Schramm wies Dursch[4]) eine auch aus Eriskirch erworbene 5' 5" hohe Statue des Bischofs Nikolaus zu. Der Heilige hat schlanke Gestalt, jugendliches, freundliches Gesicht, die bischöfliche Gewandung schönen, abwechselnden Faltenwurf. Auf dem etwas abgekehrten Buch die bekannten drei goldenen Aepfel. — Wir stehen so ziemlich erst am Anfang der Lokalforschung über die oberschwäbischen Holzschnitzwerke. Zu prüfen wären außer den genannten zunächst weitere Skulpturen in der Lorenzkapelle zu Rottweil, welche aus dem südlichen Oberschwaben und der Bodenseegegend stammen, so 140 und 146 des Verzeichnisses, gleichfalls heilige Frauen von einer Kreuzigungsgruppe, die Reliefs 12 und 13 und die Figur 44 aus Waldsee und Um-

gegend, 37 und 39 aus Ringgenweiler das, Relief die Geburt Christi Nr. 59 aus Markdorf: „Das Werk eines unbekannten guten Meisters, der uns in den Bildern am Bodensee öfters begegnet,"[1]) 61 und 156 aus Ravensburg, 120 und 143 aus Markdorf und Umgegend, sodann einige in Südschwaben selbst noch da und dort in Kirchen und Privatbesitz zerstreute Schnitzereien. Bei der Untersuchung wird auch Jakob Ruß im Auge behalten werden müssen. Seine Wirksamkeit ist ja für die letzten zwei Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts urkundlich beglaubigt und sichere Werke von ihm befinden sich in Chur und Ueberlingen. Diejenigen Skulpturen, deren Stil einigermaßen dem der Hirscherschen Madonna in Berlin oder den Ruß-

[1]) Bode (Gesch. der Plastik, 1887, S. 187) hatte nicht die Madonna Hirschers, sondern die letztgenannten zwei Gruppen dem Schramm zugeschrieben. Ein Jahr später (1888) in „Beschreibung" u. s. w. S. 95 begnügt er sich, Schramm nur noch mit Berufung auf Grüneisen, Entres und Förster zu nennen und erklärt, weil er das von uns Beigebrachte noch nicht kennen konnte, Schramm „für eine vollständig mythische Persönlichkeit".

[2]) A. a. O. Bd. 16. S. 5 fl.

[3]) „Diözesan-Archiv von Schwaben" 1889, Nr. 3, S. 11.

[4]) Neue Mittheilungen des archäologischen Vereins in Rottweil: Ebendaselbst 1870. S. 22. — Verzeichnis u. s. w. Nr. 154, S. 32.

[1]) Verzeichniß S. 20.

Digitized by Google

schen Bildwerken entspricht, photographieren zu lassen, wird vor allem nöthig sein. Vielleicht thut der Ravensburger Verein für Erhaltung der alten Kunstdenkmale etwas in der Sache. Verfasser hat vorerst die Statue des hl. Johannes Evangelista in der Kapelle von Eschau bei Ravensburg (zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts) bei Photograph Kögel in Ravensburg abbilden lassen, Herr Pfarrer Dr. Probst in Unteressendorf einige von ihm gesammelte Statuen, jetzt in der Pfarrkirche zu Mettenberg, und einiges aus der Durschschen Sammlung. Er wird über dieselben in diesem Blatte berichten.[1])

Die Eschauer Statue, 92 cm hoch, neu bemalt, geben wir hier in einem autotypischen Nachbild, das wenigstens annähernd das geistvolle Antlitz, die würdige Haltung, die zugleich schlicht und großartig geordnete Gewandung erkennen läßt. — Preis der Photographie in Kabinettsformat 1 Mark.

---

[1]) Die Behauptung eines Ungenannten im „Diözesan-Archiv von Schwaben" Nr. 5 vom 1. März 1889, das städtische Archiv in Ravensburg stehe nicht jedermann offen, ist unzutreffend. Die dort ausgesprochene Hoffnung jedoch, nahe bei dem Jahr 1480 den ganzen oder halben Namen des Friedrich Schramm zu finden, beschränkt sich auf die schwache Möglichkeit der Entdeckung einer gelegenheitlichen Nennung desselben in irgend einem Schriftstück. Aus den sorgfältig durchforschten Hauptquellen hat Verfasser wenig mehr beibringen können, als Hafner. Diese sind die Bürgeraufnahmebücher und die städtischen Steuerbücher. Von letzteren erhielten sich aus der für unseren Gegenstand wichtigen Zeit, nämlich den letzten zwei Jahrzehnten des 15. und aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts nur die Jahrgänge 1482 (vorher gar keiner), 1494, 1497, 1506, 1515. In den ersten drei ist Schramm nicht genannt; er mag abwesend, in den anderen, aber verlorenen, kann er aufgeführt gewesen sein. Sei man, so angenehm und wünschenswerth noch genauere Nachrichten wären, in Anbetracht der spärlich fließenden Quellen froh, die Namen M. Friedrich und Keltenofen der Durisch'schen Inschrift wenigstens durch die Steuerbücher von 1505/1506 und 1515, beziehungsweise den Keltenofens überdies durch das Bürgeraufnahmebuch von 1509, bestätigt zu finden. Die Differenz von 25—26 Jahren ist noch kein ganzes Menschenalter, wie denn in den Ravensburger Steuerbüchern in einem solchen und noch längeren Zeitraum oft genug dieselben Namen aufgeführt werden. Es will nicht behauptet werden, ist aber auch nicht ganz unmöglich, daß die Jahrzahl 1480 der Inschrift bei Dursch zur Zeit ihrer Auffindung verdorben und darum schwer zu entziffern gewesen wäre. Wie leicht konnte bei der wahrscheinlichen Verwendung von Zahlbuchstaben z. B. ein „r" (= 10) im Laufe der Zeit unkenntlich geworden sein, wenn die Inschrift nicht eingeschnitten, sondern, wie am Hochaltar zu Chur nur das Werk des Faßmalers war.

Technische Mittheilungen für Malerei.

Dieses ist der Titel und ausgesprochene Zweck einer in München monatlich 2mal erscheinenden Zeitschrift und auch der Inhalt der folgenden Zeilen.

Wenn wir in Kirchen oder in den lichtvollen Räumen der Gallerien, die in liberalster Weise dem Besuche geöffnet sind, uns in den Anblick der Gemälde der alten Meister versenken, ist der Genuß, den uns diese Werke bereiten, dadurch bedingt, daß dieselben in so vorzüglicher Erhaltung auf uns gekommen sind. Während hier die Leuchtkraft der Farben, die Klarheit des Helldunkels, die präzise Form der Gegenstände und die Sorgfalt der Ausführung ungeschwächt auf uns wirken, sehen wir bei modernen Bildern oft schon nach Monaten vergilbtes Weiß, nachgedunkelte Stellen, schwärzlich gewordenes Braun, Flecken und Risse: so ziemlich das Gegentheil von dem, was der Maler und der Beschauer gewollt haben. Nicht besser ist es bei den modernen Freskobildern und andern Wandgemälden, wo die Zerstörung weder vor dem Isarthore in München mit dem Einzug Kaisers Ludwig des Bayern von B. Neher Halt machte, noch vor den Musterbildern monumentaler Landschaftsmalerei, den italienischen Landschaften Rottmanns, die unter den Arkaden des Hofgartens vor Hagel und Regen gedeckt sind. Der Drang, solchen Uebelständen abzuhelfen und verloren gegangene Kenntnisse wieder zu finden, hat in den letzten Jahren eine Organisation erfahren: seit 1. Oktober 1884 erscheinen die „Technischen Mittheilungen für Malerei", herausgegeben von Adolf Keim, im Januar 1886 bildete sich die „Deutsche Gesellschaft zur Beförderung rationeller Malverfahren", beides verdienstvolle Unternehmungen, die sich gegenseitig ergänzen. Aus dem reichen Inhalt der erwähnten Zeitung mögen hier die Beiträge genannt sein: Plinius über die Malerfarben, von A. Keim; Ueber Technisches in der Malerei der Alten, insbesondere in deren Enkaustik von Otto Donner, von Richter; Ueber Caseïnfarben von Prof. E. Joh. Schaller in Berlin; Die Beziehungen der Chemie zur bildenden Kunst von Nikolae Teclu; Ueber Frescomaltechnik von J. A. Kramer in Wien. In ausgiebigster Weise hat Herr Redakteur Keim selber die technischen Bestrebungen gefördert durch Erfindung eines neuen Verfahrens zur Herstellung witterungsbeständiger Wandgemälde (Die Mineralmalerei von A. Keim. A. Hartlebens Verlag *M.* 1.80). Akademieprofessor W. Lindenschmitt (bei dem Bilde „Herzog Ludwig des Reichen Sieg bei Giengen"), Karl Baumeister (St. Christophorus), v. Leinburg (Theater), Jos. Wagner (an seinem Hause Ecke der Theatiner- und Perusastraße in München) haben sich dessen bedient, und die Akademie der bildenden Künste in München hat sich im Jahre 1882 dahin ausgesprochen, daß es dem Erfinder der Mineralmalerei zweifellos gelungen sei, eine bis ins kleinste Detail wohl durchdachte, wissenschaftlich begründete und den augenscheinlichen Thatsachen zufolge praktisch bewährte monumentale Malmethode zu bieten, die allen bisherigen Maltechniken weitaus vorzuziehen ist, und die, einmal in ihrem hohen Werthe erkannt, eine förmliche Umwälzung in unserer gesammten Monu-

Digitized by Google

mental- und Dekorationsmalerei hervorbringen dürfte und die größte Verbreitung und praktische Ausnutzung verdient.

Für die „Deutsche Gesellschaft zur Beförderung rationeller Malverfahren“ war der 23. November 1887 ein besonders glücklicher Tag, indem die unter dem Vorsitze von Prof. W. Lindenschmitt versammelten Mitglieder und Freunde durch einen Vortrag von Herrn Geheimrath Max von Pettenkofer beehrt wurden. Der berühmte Gelehrte erklärte zuerst sein Regenerationsverfahren, welches er mit der Untersuchung des Firnisses einleitete. „Diese Firnisse sind ja eine Schichte, die wir über die Gemälde ziehen und durch die hindurch wir erst die Farben betrachten, und wenn sich in dieser Decke, die über die Farbe kommt, eine Veränderung einstellt, eine physikalische Veränderung, die nur optisch wirkt, so kann das allein schon beträchtliche Veränderungen hervorrufen. Es gelang mir nun auch sehr leicht bei allen Bildern, die mit Harzfirniß versehen waren, diesen alten Firniß wieder klar zu machen.“ „Darauf gründete sich das Regenerationsverfahren, das wesentlich nur in der Anwendung einer weingeisthaltigen Luft besteht.“ Weitere Untersuchungen ergaben: „Wenn Bilder mit Oelfirniß überzogen sind, ist dieses Verfahren auch ohne jede Wirkung.“ Geheimrat v. Pettenkofer ließ es hiebei nicht bewenden. An einem Bilde mit trüb und schwarz gewordenem Oelfirniß probirte er eine Mischung zu nahezu gleichen Theilen von Copaivabalsam mit Aetzammoniak, so zu sagen eine Ammoniakseife, und der Versuch gelang sofort. „Diese Verbindung hat nun die Eigenthümlichkeit, alle verhärteten Oele anzugreifen, wenn auch sehr allmählig, und sie aufzulösen.“ „Ganz ähnlich wie diese Copaivaseife wirkt auch eine Mischung von gleichen Theilen Copaivabalsam und starkem Weingeist, dieses Mittel greift den Oelfirniß noch schneller an.“ Herr Geheimrat v. Pettenkofer benützte bei einem neu gemalten Bilde den Copaivabalsam (in jeder Apotheke zu haben) einfach statt des Firnisses. „Wo es trübe wurde und einschlug, brachte ich so viel Copaivabalsam hin, bis es wiederum klar wurde, aber auch nicht mehr. Nach einiger Zeit wurde die Stelle nochmals trübe. Da half ich immer wieder mit etwas Copaivabalsam nach, aber nie mit mehr als gerade nothwendig war, um die Klarheit der Farbe herauszubringen.“ „Auf diese Art ließe sich manches Gemälde, das man nicht weiter restauriren will, erhalten.“ „Salmiakgeist und Weingeist wird ja längst beim Bilderputzen angewandt, aber beide Mittel wirken höchst energisch, und empfehle ich die Mischung mit Copaivabalsam wesentlich deßhalb, um die Wirkung milder und allmähliger zu machen.“[1])

E. Hofmeister.

[1]) Doch muß angefügt werden, daß der berühmte Restaurator an der alten Pinakothek in München, Herr Prof. und Konservator Hauser, sich der Pettenkoferschen Methode nicht bedient. Derselbe hat jüngst den ehrenvollen Auftrag erhalten, eine Restauratoren-Schule zu eröffnen; hoffen wir, daß sein hundertfach bewährtes Verfahren nun auch zu weiterer Kenntniß gelange.

Erklärung.

Die Leser der wider mich gerichteten Erklärung des Herrn Pfarrer Busl in Nr. 4 dieses Blattes vom 1. April d. J. (S. 44) erlaube ich mir auf meine in Nro. 9 des Diözesanarchives vom 1. Mai ds. J. erschienene Entgegnung hinzuweisen, da ich es für genügend und auch dem literarischen Brauche für entsprechend halte, Entgegnungen, Erklärungen, Berichtigungen u. dgl. bloß in dem Blatte zu geben, von welchem die zum Gegenstand von solchen gemachte Sache ausging. Auch insoweit die Busl'sche Erklärung in diesem Blatt von der bereits durch denselben Herrn in derselben Angelegenheit in Nro. 5 des Diözesanarchiv (S. 10) vom 1. März d. J. abgegebenen wieder abweicht, beschränke ich mich darauf, hier zu bemerken, daß Aufstellungen wie „ich habe für ꝛc. Busl plädiert“ (!) sowie die — zugleich wie eine von mir hiemit protestierte Suggestion, als hätte ich die Ruß'schen Kunstwerke in Chur und Ueberlingen gar nie gesehen, sich ausnehmende — Prognose, eine Vergleichung jener mit den Tympanonskulpturen zu Ravensburg werde mich belehren, daß für letztere die Urheberschaft des Ruß nicht einmal „vermuthet“ werden dürfe u. s. w., eben rein subjektive — Behauptungen sind, welchen ich meinen Widerspruch entgegensetze.

Ravensburg, im April 1889.

P. Beck.

Mittheilung.

Auf mehrere Anfragen und Gesuche diene zur Antwort, daß die nächste Nummer dieses Blattes eine Beilage mit Entwürfen für Todtenleuchten auf Gräber bringen wird. Schon jetzt konstatiren wir mit Freuden das große Interesse, welches diesem Gegenstand entgegengebracht wird. Bereits haben manche den edlen Plan gefaßt, einen Bruch mit dem steinernen Herkommen zu wagen und den Ihrigen statt eines Steinklotzes eine Todtenleuchte auf das Grab zu setzen; mögen noch viele solche Muthige sich finden, die der Mode sich nicht fügen! —

Annoncen.

Herdersche Verlagshandlung, Freiburg im Breisgau.

Soeben ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Wilpert, J., Prinzipienfragen der christlichen Archäologie mit besonderer Berücksichtigung der »Forschungen« von Schultze, Hasenclever und Achelis. Mit zwei Tafeln in Lichtdruck. Lex.-8°. (VIII u. 104 S.) M. 3.

Stuttgart, Buchdruckerei der Akt.-Ges. „Deutsches Volksblatt“.

Digitized by Google

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Professor Dr. Keppler in Tübingen.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins, für denselben: der Vorstand Professor Dr. Keppler.

Nr. 7. Erscheint monatlich einmal. Halbjährl. für M. 2. 05 durch die württemb. (M. 1. 90 im Stuttg. Bestellbezirk), M. 2. 20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, fl. 1. 27 in Oesterreich, Frcs. 3. 40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie gegen Einsendung des Betrags direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblatts" in Stuttgart, Urbansstraße 94, zum Preise von M. 2. 05 halbjährlich. 1889.

Deutschlands Riesenthürme.

Von Stadtpfr. Eug. Keppler in Freudenstadt.

(Fortsetzung.)

Von dem niederrheinischen Bau wenden wir uns unter Görres' Führung zu dem oberrheinischen. „Der plastischen Ruhe (sagt er), dem Stehenden, Stammhaften, sein selbstgewissen des einen Werkes steht das Strömende, innerhalb gewisser Schranken langsam und mit Maß Wechselnde, in bestimmten Absätzen Fortstrebende des andern gegenüber" und, fügen wir gleich hinzu: nach! Ja, in seiner Gesammterscheinung und -Wirkung bedeutend nach, weil ein im Wesentlichen nach einem und demselben Plan im reinsten Stil angelegter und wie angelegt so auch ausgeführter Bau, sei es, daß er unter der Hand oder doch dem ununterbrochenen Einfluß seines Urhebers zur Vollendung gedieh, wie in Freiburg und Wien, sei es daß eine Reihe der ursprünglichen Idee vollständig dienstbarer Geister sich in die Ausführung (nicht aber Erfindung!) theilte, wie in Köln und Ulm: weil ein solcher Bau in seiner äußeren Abrundung und inneren Durchbildung nothwendig ein gewaltiges Uebergewicht hat über das wandelbare und verzettelte Wesen jenes anderen, „welcher an jede räumliche Veräußerung seiner Hauptmomente auch eine innerliche der Grundform, wenn schon innerhalb der Grenze des noch Erlaubten geknüpft hat" und so in langsamem Ansatz, in allmähligem Werden als das Werk vieler Geister und die Frucht verschiedener Kunstepochen zuletzt in einer ganz anderen Gestalt, als ursprünglich beabsichtigt, in die Wirklichkeit eingetreten ist.

„Jedes Kunstwerk ist nämlich ein geschlossenes Individuum, das einen tiefen Keimkrystall in sich beschlossen hält, aus dem es in einem bestimmten, festgeordneten, unabänderlichen Gesetze in allen seinen Gliedern sich entfalten muß; ebenso wie der Mensch aus dem Grundkeime einer Persönlichkeit sich entwickelt und diese seine Entwicklung nicht das vereinte Werk mehrerer solcher Keime sein kann. Die Grundidee eines solchen Domes muß also immer von Einem Geist ausgehen; ist sie erst im Grundriß ins Dasein eingetreten, so arbeitet sie sich von selbst, in ihrem ihr eingepflanzten Gesetze, in allen ihren Gliederungen, im Aufriß heraus und es bedarf keines zweiten und dritten Geistes, um sie zu ergänzen und fortzuführen. Wollte er dem ersten Grund etwa einen zweiten beifügen, dann würde mit dieser Superfötation auch sogleich die Entzweiung in das Werk eintreten; der neue Keim brächte auch ein neues Gesetz seiner Entwicklung mit, in seinen Geltungen mehr und mehr widersprechend der, die das erste Gesetz herbeigeführt. Es würde also leicht Verwirrung in die natürlichen Bildungstriebe kommen, und die Gefahr liegt vor, daß wenn es in den Uebergängen versehen wäre, alles in eine monströse Doppelgeburt ausschlagen könnte. Derselbe Mensch mag verschiedene solche Keime zum Dasein bringen und an einzelnen Bauwerken sie sich entfalten lassen; aber mehrere Geister mögen nicht leicht eine solche keimhafte Mehrheit einem und demselben einsäen, ohne die gesetzmäßige Entfaltung desselben zu gefährden. Die Natur durch ihre Reiche geht dieselben Wege. Jede Pflanze wird in ihrem Gesetze aus ihrem Samen hervorgetrieben; Stamm und Verzweigung und Verästelung, Zahl und Form und Stellung der Blätter bis in die Blumen hinein: alles wird durch das im Keime schlafende, im Wachsthum sich entwickelnde Gesetz bedingt. Aber zwei verschiedene Gesetze hat die Natur nie in dieselbe Pflanze gelegt, und nur die Willkür des Menschen bringt Bastarde hervor, die aber, ohne sich fortzupflanzen, wieder vergehen. So wird es auch um die Kunstwerke beschaffen sein, und wir werden denen der ersten Ordnung (in Einem Geist gezeugt, empfangen und gezeitigt und von vielen geschlechtlosen Arbeitsbienen am Tageslicht ausgeführt) den Vorzug einräumen müssen." (Görres „Dom von Köln" S. 17 f.)

Wohl ist z. B. die Ilias nicht auf einmal fertig mit all ihren Trefflichkeiten aus einem Kopf entsprungen; wohl sind Shakespeares volksthümliche Dramen das Produkt ganzer langer Entwicklungsprozesse. Solche Geisteswerke, das heißt die Stoffe dazu, können ja nur langsam im Zeitenschooße ausgeboren werden! Kommt aber endlich der schöpferische Geist, dann

Digitized by Google

gestaltet er, wie der Töpfer den Thon, frei was frühere Geschlechter für ihn bereit gelegt und keine bestehende Form hindert sein selbständiges Schaffen. Nicht so der nachgeborene Architekt. Er ist durch das schon Bestehende beschränkt; er ist gehalten, den von Beginn des Baues an vorgezeichneten Weg einzuschlagen und weiter zu verfolgen; thut er dies nicht, so sind seine Schritte, wenn auch an sich eines Meisters Schritte, doch nur Schritte ab vom Ziele. Sein Bauwerk mag technisch bedeutsam sein, geschichtlich interessant, malerisch pikant — ein einheitliches Kunstwerk wird es nie — darnach ist unser volksthümlichster Münsterthurm, was seine ganze Erscheinung betrifft, zu beurtheilen. „Das Straßburger Münster, es ist gewachsen wie jener Cyklopenbaum am Aetna, wo ein Jahrtausend viele Stämme in einen Stamm verbunden, der nun vom Alter ausgehöhlt ein ganzes Haus in seinem innern Raum umschließt. Darum wie an den Jahresringen sich des Baumes Sommer zählen, so an den Gliedmaßen dieses großen Werkes die Alter der Kunst; und wenn wir sie von den ersten Anfängen gegen die Mitte in stetem Wachsthum begriffen finden, so sehen wir sie von dort bis zum Ende in fortdauerndem Sinken niedergehen; nur die Mitte selbst, Erwins großes Werk, darf sich keck und getrost jedem andern gegenüberstellen." „Eine Leichtigkeit und Schönheit der Formen, eine Mannigfaltigkeit der Zieraten und plastischen Nebenwerke, wie sie hier sich findet, eine reichere Harmonie dieser bis zur höchsten Eleganz gesteigerten Formen der gothischen Baukunst, als diese Fassade darbietet, wird wohl nirgendwo wieder in dieser Vollendung gefunden werden können." (Görres, S. 58 f. Deutinger S. 196.)

„Die Mitte", von der Görres spricht, bezeichnet allerdings nicht das ganze Erwin'sche Werk, aber sie bezeichnet den Glanzpunkt desselben. Meister Erwin hatte den Bau von Grund aus bis über die Mitte hinauf errichtet, als er starb. Sein Sohn Johannes vollendete das zweite Stockwerk und führte sodann ganz im Sinne des Vaters, den südlichen Thurm bis zur oberen Gallerie am Wächterhaus, den nördlichen zu beträchtlicher Höhe hinan. Auch die einige Jahrzehnte nach seinem Tod erfolgte Fortsetzung und Vollendung des Nordthurms wich von dem ursprünglichen Plane kaum ab. Somit ist nicht bloß die Mitte, sondern das ganze gewaltige Parallelogramm mit seiner 71 Meter Höhen- und 45 Meter Breitenentwicklung, mit Ausnahme des leidigen Zusatzes über dem großen Rundfenster, als Erwins Werk anzusehen. — Doch von der Mitte, vom Herzblatt aus, verbreitet hier ein unerschöpfliches Wachsthum seine Triebe gleichmäßig nach allen Richtungen, wie es in Freiburg mehr nach der Höhe zum Ueberirdischen strebt, an der Kölner Fassade sich unten an der Erde fester bewurzelt und in vielen Sprossen eines dichten Unterholzes sich bestockt. Es ist die „große Rose", die hier wie eine Sonne inmitten ihrer Strahlen thront: jenes überschwenglich herrliche Rundfenster von 13,5 Meter Durchmesser mit seinen sieben konzentrischen Kreisen, deren äußerster, ein in 32 Zacken gegliederter Steinkranz, in einer Rundung von nicht weniger als 50 Meter das seelenvolle Gebilde frei schwebend umschließt, indem er die Strahlung der inneren Fenstergliederung fortzusetzen scheint. Dieser Zackenkranz verbindet auf das glücklichste den Kreis mit dem Viereck, das seitlich durch die zwei mittleren Thurmstreben, nach oben durch die Apostelgallerie und nach unten durch den Umgang begrenzt wird, welcher das mittlere von dem unteren Geschosse scheidet. Vier frei schwebende fünfgliedrige Rosetten füllen die Zwickelabschnitte aus. Kein Architekturgebild kommt an feenhafter Wirkung diesem gleich. Auch unter den allerschönsten seiner Art — man durchgehe in Gedanken die ganze Stufenreihe von dem noch in ziemlich strengem Stil gehaltenen gewiß prächtigen Radfenster von Notre Dame in Paris bis zu der überaus zarten und zierlichen Fensterrose von St. Ouen (St. Audoenus) in Rouen: unter allen diesen steinernen Vertretern der Rosa mystica und Sinnbildern der göttlichen Unendlichkeit selbst strahlt an Schönheit der Ausführung und Reichthum der Anlage die „große Rose" von Straßburg unvergleichlich hervor „velut luna inter minora sidera" — für denjenigen, welcher das feierlich ernste Innere des Münsters betritt, erglänzt sie auch

Digitized by Google

wirklich als lieblicher Vollmond im mystischen Dunkel, weshalb hier der Blick, der in Köln gleich beim Eintritt von des hohen Chores Herrlichkeit festgehalten wird, vielmehr unwillkürlich sich umwendet und nach rückwärts schaut.

Wie das kolossale Radfenster, so legt auch die ganze Anordnung unserer Fassade den Vergleich mit dem Pariser Dom nahe: aber nur wieder, um die Originalität des größten unserer mittelalterlichen Meister im hellsten Licht erscheinen zu lassen und die ungemeine Ueberlegenheit seines Werkes über alle Vorbilder erst recht fühlbar zu machen. Im untersten Stockwerk die prachtvollen mit herrlichen Ziergiebeln bekrönten und mit einer Welt von Statuen — jedoch ohne drückende Ueberfülle — geschmückten drei Portale, welche fast den ganzen verfügbaren Raum ausfüllen und von denen das mittlere wie immer das größte ist; im zweiten Thurmgeschoß zu beiden Seiten der das Mittelschiff erhellenden „großen Rose" zwei riesige, schon über dem Gewölbe der Seitenschiffe befindliche Fensteröffnungen; im dritten, etwas höheren, jederseits drei schöne, schlanke, lanzettförmige Durchbrechungen neben einander; den drei Abschnitten in der Breite entsprechend drei in der Höhe, hervorgebracht durch die zwei Gallerien, welche die Stockwerke in wagrechter Linie trennen, so daß hier nirgends die aufsteigende Bewegung über die ruhig lagernde vorwiegt. Und wie diese Eintheilung, so erinnern auch die dekorativen Grundelemente an die Vorbilder französischer Kathedralen. Aber wie ist hier das dort gegebene (mit Kugler zu sprechen) „zu lebendiger Grazie, zu flüssigerem Adel" fortgebildet! Welch ein Reichthum von Bildungen umspinnt — jedoch ohne die klare einfache Grundanlage zu verwischen oder zu verwirren — sowohl den mächtigen Gliederbau der sich verjüngenden Strebepfeiler als die durch sie umrahmten Flächen! Die Pfeiler sind abgesehen von ihrem Statuenschmuck — darunter eine Anzahl Reiterstatuen in den größeren Nischen, deren Baldachine zum Teil wieder kleinere Standbilder tragen — durch die sie umziehenden Gallerien und durch Gesimse reich gegliedert und außerdem mit Blenden wie mit einem feinen Netz übersponnen; die Flächen aber sind durch eine sich davor hinrankende, je nach der Beschaffenheit des dahinter Liegenden bald dichtere bald durchsichtigere, immer aber vollkräftige Vegetation ganz in lebendige Gliederung aufgelöst. Vor den Fenstern im zweiten Stockwerk ist dies (nach Analogie der die Prachtrose umziehenden Schwebebögen) eine luftige Vergitterung mit Wimbergekrönung, und vor den festen Flächen (über den Portalen) ist es ein feines bronzegußartiges Stabwerk mit zierlichen Ausfüllungen: eben noch durchsichtig genug, um von dem festen Kern des Baues soviel durchschimmern zu lassen, daß das Auge den beruhigenden Eindruck gewinnt, es sei das, was es schaut, Wirklichkeit und nicht bloß ein schöner luftiger Traum. — „Eine Entmaterialisirung des Materials bei vollendet künstlerischem Sinn für die Gliederung, welche vereint dem Erwin'schen Werk bei größerem Liebreiz nicht minder klassischen Werth geben, als ihn die Kölner Fassade des Meisters Johannes besitzt." (Dohme S. 227.) Auch hier hat der Stein Steines Art verloren und erkühnt sich, durch die Macht des Genius beflügelt, zum Höchsten emporzusteigen. So herrscht hier, trotz der vorwaltenden Horizontal-Linie im Ganzen, wie in den einzelnen Theilen ein reges auf das reichste gegliedertes Leben: allerdings nicht *fieberhaft bewegt*, nicht gewaltsam emporgetrieben; im Gegentheil: feierliche Ruhe, ruhigste Klarheit, wahrhaft klassische Maßhaltung bei einer Ueberfülle von Schmuck, eine (so lautet ein Göthe'scher Ausdruck, der uns hier anwendbar scheint) zwar durchaus „geregelte aber nicht geängstete" Kunst. Ebensowenig ist das Leben an dieser Fassade *kühl berechnet*, verstandesmäßig zurechtgemacht und deßwegen auch nicht mit kühler Berechnung zu genießen. Vielmehr wallt es warm wie das Blut aus dem Herzen „hervor aus nie entdeckten Quellen" und ergreift den Beschauer sogleich im tiefinnersten Gemüthe; hat doch auch bei der geistigen Empfängniß dieses Riesenplanes die Kunst den (mit Besonnenheit) sich hingebenden Meister einst *ergriffen* und in Besitz genommen — nicht aber hat dieser mit Anstrengung der Kunst sich zu bemächtigen gesucht!

Außer diesen Gegensätzen von Ruhe

Digitized by Google

und Lebendigkeit, Regel und Natürlichkeit finden wir an Erwin's Werk noch andere wenigstens scheinbare mit einander versöhnt und in Harmonie aufgelöst, so: Ordnung und Mannigfaltigkeit; Einfachheit und Reichthum. Sie sind nur *scheinbar* einander feindlich, diese Eigenschaften. Was sie ausschließen ist das Verworrene, das Verwickelte; was sie beide vermeiden müssen, ist: jede Uebertreibung, die zu einer ermüdenden Einförmigkeit führen müßte. *Einfach* und *übersichtlich*, wie wir gesehen, sind alle Verhältnisse an dem mustergültigen Theile der Straßburger Fassade geordnet. Sie ist in wagrechter sowie in senkrechter Richtung eingetheilt und gegliedert. Die Stützen laufen von unten bis oben durch, indem die Gallerien meist vorspringend und dann wieder zurücktretend, sich um dieselben herumlegen. Der ganze Gliederbau ist so fest gefügt, daß jeder Theil den Eindruck des unbedingt Nothwendigen und Natürlichen zurückläßt. Aber zugleich welche *Abwechslung*, welche *Fülle*! Die Durchbrechungen der Thürme zeigen die verschiedenste Form: das Rund; weite spitzbogige Fenster im zweiten; schlanke schmale Fensteröffnungen im dritten Thurmgeschoß. Neben den einfacheren Wimbergen der beiden Seitenthore der reich durchbrochene zweifache Prunkgiebel des Hauptportals. Dazu dieses einzige System der Verzierung in bald schlicht geradlinigen, bald reich durchbrochenen Bildungen: alles gleich weit entfernt von Eintönigkeit, von Trockenheit wie von Unklarheit und Verwirrung. Wahrlich es ist kein Zufall, daß gerade die Straßburger Fassade die verkannte Gothik wieder zu Ehren brachte. Dem jungen Göthe erschien dieselbe wie eine Offenbarung. Anstatt des „mißgeformten, krausborstigen Ungeheuers", vor dem ihm im Gehen graute, fand er zu seiner lebhaften Ueberraschung „einen ganzen großen Eindruck, der seine Seele füllte": bei tausend verschiedenen Einzelheiten doch die eine, volle, schöne Harmonie, die er vordem nur innerhalb der weisen Selbstbeschränkung der einfachen Linien griechischer Baukunst für möglich gehalten hatte: während man umgekehrt von der Kölner Gothik wird sagen dürfen, daß ihr endloses Formenspiel (in welchem, nach Kugler, „die in der Gesammtorganisation des Baues ausgesprochene Belebung unabläßig nachklingt") es trotz der unvergleichlichen über das *Ganze* ausgegossenen Harmonie zu einem so ruhig-harmonischen Genießen nicht kommen läßt. Der Kölner Fassade ebenbürtig an Einheitlichkeit, an Ebenmaß, an unerschöpfter Lebensfülle, ist Erwins Meisterwerk jener überlegen an mystischer Tiefe, weihevoller Stimmung, an warm pulsierendem Leben und poetischem Duft. Im gefällig Schönen — dies ist der Begriff des „Eleganten", in welchen Burke solche Gegenstände einbegreift, „die aus weichen, glatten Elementen bestehen, ohne daß solche sich drängen, sich reiben, oder sich wechselseitig verwickeln und verwirren und die zugleich eine gewisse Regelmäßigkeit und Abrundung zeigen — im *gefällig Schönen* ist die Vorderseite unseres Straßburger Münsters, soweit sie den ursprünglichen Gedanken befolgt, die höchste Leistung der deutschen Gothik; im *geistig Schönen* überragt sie alles, was Menschenhand je geschaffen. Ja, diese Fassade sie ist die *durchgeistigteste* — wie die Kölner die durchdachteste und folgerichtigste — von allen! Das hätten jene mehr berücksichtigen sollen, welche, indem sie die Abstreifung der Körperlichkeit, die allerdings das Hauptziel der entwickelten Gothik ist, fälschlich als identisch betrachteten mit dem Kölner Höhenflug, in letzterem das eigentliche Wesen der Gothik gefunden zu haben meinten — während doch Kölns Ueberlegenheit über Straßburg und alle anderen Münster der Welt nicht in dem Vertikalismus seines Stils und nicht in seiner unaufhaltsamen Verjüngung, sondern in der von unten bis oben *gleichförmigen* Durchführung dieses Stils, in der unübertrefflichen Einheit und Harmonie seiner Gesammterscheinung liegt.

„Nur die durchgebildete volle Harmonie, die schöne Einheit und durch Frembartiges ungetrübte Schöne des andern kann kanonisch sein," sagt Görres mit Recht von dem Kölner Dom (a. a. O. S. 59). Daß die Straßburger Thurmanlage *im Ganzen* dieses nicht sein kann, daran tragen nur die späteren Abweichungen von Erwins Plan die Schuld. Ueber der großen Rose, gerade da, wo der Giebel frei aufragend zwischen beiden Thürmen und mit einem

Digitized by Google

Glockenthürmchen gekrönt den Mittelbau abschließen sollte, schiebt sich, von der unteren Herrlichkeit nur durch die Apostelreihe geschieden, die feste, nur sehr sparsam durchbrochene und darum schwerfällige Masse des Glockenhauses ein: „eine unförmliche Zuthat, welche alles Ebenmaß der Vorderseite aufhebt, eine nutzlose Zuthat, die jedenfalls den alten wie den jungen Meister in ihrem Grabe schwer drücken muß, wenn überhaupt die Baumeister im Jenseits von den ihren Werken angethanen Unbilden noch Kunde erlangten, was für alle ohne Ausnahme eine fortwährende Qual sein müßte." (Viollet a. a. O. S. 444.)

Allein je unangenehmer uns diese Mißbildung aufstoßt, desto mehr ist die Frage am Platz, was sie denn veranlaßt haben mag? Bekanntlich war in den Satzungen der Bauhütten jede Eigenmächtigkeit des Einzelnen auf das Strengste verpönt. Ein Abgehen von dem ursprünglichen Entwurf oder gar Abtragen von schon Bestehendem ging nur an, wenn es eingetretener Umstände wegen unvermeidlich und durch ein Gutachten von Bauverständigen als unvermeidlich erklärt war: es sei denn, daß der Bauherr selbst die Abänderung verlangte und zugleich für alle Folgen derselben haftete. (So Artikel 6 der Statuten; vgl. Piton, Cathédr. de Strasb. S. 63.) Und sollte in unserem Falle der Bauherr, das heißt hier das Kapitel, einem Schritte zugestimmt haben, der abgesehen von neuen Anforderungen, die er an die erschöpfte Kasse stellte, den schon vor seinem Abschluß stehenden Bau einer ungewissen Zukunft preisgab? — Ohne gewichtige Ursache sicher nicht! Nun hat aber das Kapitel nicht bloß zugestimmt: es hat allem Anschein nach den Zusammenbau der nahezu fertigen und im dritten Stockwerk getrennt aufsteigenden Thürme selbst verlangt und bei der Bauleitung durchgesetzt! Wenigstens fehlen die sonst sich findenden Steinmetzzeichen hier ganz — die wenigen vorkommenden sind aus späterer Zeit — „was darauf hindeuten dürfte, daß Kunstgefühl und Achtung vor dem Alter gegenüber den Forderungen des Bauherrn und den Bedürfnissen des Gottesdienstes und der Bürgerschaft zurücktreten mußte, daß aber die Bauhütte als solche damit nichts zu thun haben wollte, indem sie zwar ihre Arme zur Verfügung stellte, ihr Zeichen aber, d. i. ihre Unterschrift, nicht hergab". (Ebend. S. 72.) Daß aber die Thürme in ihrem obersten Stockwerk ursprünglich getrennt geplant und größtenteils auch so ausgeführt waren, beweist der Umstand, daß ihre einander zugekehrten Seiten, nämlich die jetzt verdeckte nördliche Seite des südlichen Thurms ganz und die südliche Wand des nördlichen Thurms bis etwas über Manneshöhe mit allen ihren Verzierungen bis zu den Rosetten unter der obersten Gallerie völlig so ausgearbeitet sind, als ob sie hätten immerfort dem Blick ausgesetzt bleiben sollen. (Uebrigens erwähnt Königshoven ausdrücklich, daß die Seiten schon standen, als man an die Erhöhung der Mitte ging.) Die weitere Ausführung der Zieraten an den höheren Theilen des Nordthurms unterblieb, sobald man sich zur Erhöhung des Mittelbaues entschlossen. (Görres S. 42. Piton S. 71.)

Und nun die Ursachen, die eine solche Entschließung herbeigeführt haben mögen? — Wir finden nur eine; diese liegt in dem Bedürfniß, den beiden Thürmen durch die Verbindungsbrücke eine Festigkeit zu geben, die sie getrennt nicht haben konnten.

(Fortsetzung folgt.)

Erweiterung und Vergrößerung von Kirchen.

Zweites Beispiel.

Ein etwas komplizirterer Fall, der aber doch mehrere Lösungsmöglichkeiten bietet. Die Gemeinde zählt ca. 600 Seelen; das bisherige Kirchlein ist aber auch für diese Zahl viel zu klein. Schon bei der Erbauung desselben wurde aus unbekannten Gründen, wie Figur 4 zeigt, der Thurm in den Kirchenraum hereingezogen und dadurch der letztere noch mehr beeinträchtigt. Dieser Thurm fordert auch jetzt wieder unsere Rücksichtnahme, denn man wird doch einen baugesunden Glockenthurm nicht niederreißen, um einen neuen aufzuführen.

An sich würde der verfügbare Bauplatz die Vergrößerung der Kirche durch zwei Nebenschiffe erlauben, so daß Chor und Thurm und

Digitized by Google

noch einige Mauerteile erhalten blieben, vergl. Fig. 4.

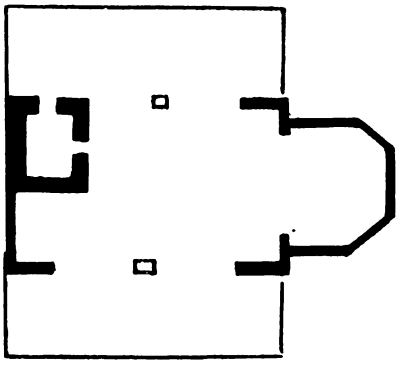


Fig. 4. Erweiterung durch Seitenschiffe.

Diese Anlage könnte wieder auf zwei Arten durchgeführt werden; entweder man würde die beiden Seitenmauern mit je zwei Arkadenbogen durchbrechen (s. Fig. 5 und 6), die des Thurmes wegen etwas gegen einander verschoben werden müßten, was übrigens gar nichts auf sich hat. Freilich wäre auf diese Weise bloß die Anfügung zweier niedriger Seitenschiffe möglich, deren Pultdächer unter dem Dach des Mittelschiffs ansetzen würden. Von den Seitenschiffen aus könnte das Innere zwar genügend, aber nicht reichlich mit Licht versehen werden. Gewonnen würde auf diese wohlfeilste Weise mehr als der doppelte Raum. Man könnte aber auch nach Figur 7 und 8, statt bloß zwei Bögen durchzubrechen, an der Nord- und Südwand die ganze betreffende Mauerstrecke niederlegen und Freipfeiler errichten, die das Gebälk tragen. So würde es ermöglicht, den Seitenschiffen die gleiche Höhe mit dem Mittelschiff zu geben, es müßte aber über dem ganzen Langhaus ein neuer gemeinschaftlicher Dachstuhl errichtet werden, s. Fig. 8.

Wenn jedoch das Sparsystem nicht gar zu ängstlich zu beobachten ist, so dürfte

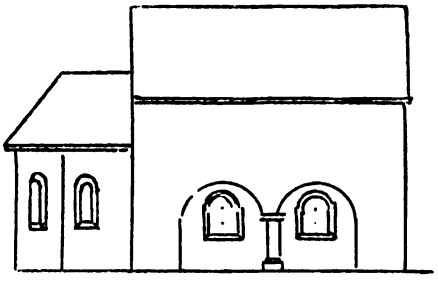


Fig. 5. Durchbruch zweier Arkaden.

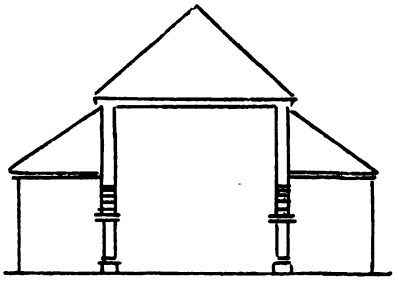


Fig. 6. Anschiftung zweier niedriger Seitenschiffe.

eine andere Art der Erweiterung den Vorzug verdienen, welche Figur 9 grundrißlich veranschaulicht und welche dem Auge des Laien wie des Technikers auf den ersten Blick sich empfehlen muß. Wir reißen zwei Breschen in die Seitenmauern der alten

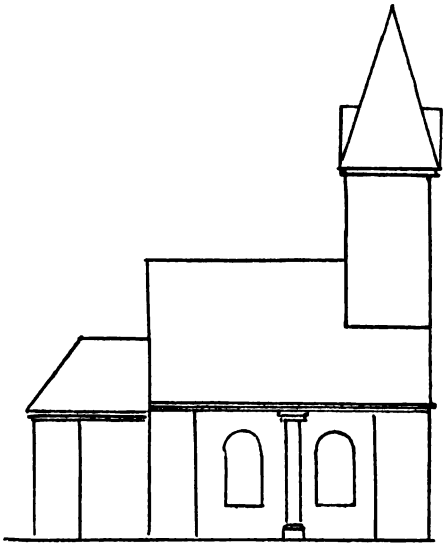


Fig. 7. Seitenschiffe mit Freipfeiler.

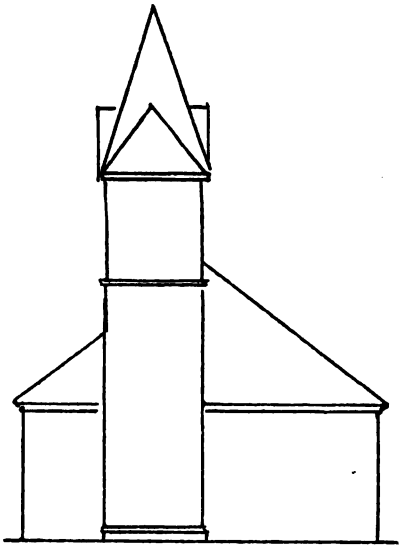


Fig. 8. Drei Schiffe unter gemeinsamem Dach.

Digitized by Google

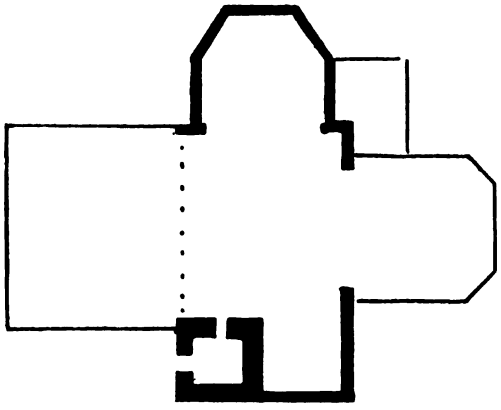


Fig. 9. Erweiterung durch Anbau von Chor und Schiff.

Kirche, setzen auf der einen Seite ein neues Schiff an, auf der andern einen geräumigen Chor. So erhalten wir eine neue Kirche, mehr als nochmals so groß wie die alte; der Thurm bleibt erhalten, ebenso der alte Chor, der eine hübsche Kapelle bildet, der Raum am Thurm, der ebenfalls von der alten Kirche stehen bleibt, ist für einen Altar oder für einen Beichtstuhl, oder für den Taufstein trefflich zu verwerthen; die Sakristei erhält ihren Platz zwischen dem alten und dem neuen Chor. Man kann sicher kein einfacheres Mittel ausdenken, um mit wenig Ausgaben einen großen Raum und eine architektonisch reiche und interessante Kirchenanlage zu gewinnen. Wir haben vor einiger Zeit dem Stiftungsrat der Gemeinde, um welche es sich handelt, in diesem Sinne Vortrag erstattet und dessen Zustimmung gefunden; nun, hören wir, sei man daran, das Projekt wieder fallen zu lassen und man wolle um jeden Preis den einige Jahrhunderte alten, ungemein starken und festen Thurm niederlegen, zu Gunsten einer Erweiterung nach Westen, wo gar kein genügender Raum zu Gebot steht. Wir geben die Hoffnung nicht auf, daß unser Vorschlag noch durchdringen, und daß man denn doch Bedenken tragen wird, den altehrwürdigen Thurm abzubrechen und einen neuen zu bauen, der, auch wenn man 20 000 M. auf ihn verwendet, die Festigkeit und Dauerhaftigkeit des alten nicht erreichen wird!

(Fortsetzung folgt.)

Todtenleuchten.

Wir haben im vorigen Jahrgang des Archivs (1888, S. 93 ff. 101 ff.) eine alte, schöne Sitte wieder in die Erinnerung zurückgerufen, nämlich auf den Kirchhöfen und auf einzelnen Gräbern Armenseelenlichter anzubringen, die zu gewissen Zeiten, wie in der Nacht vom Samstag auf den Sonntag, in der Allerseelenwoche, oder an den Sterbetagen der betr. Personen angezündet werden. Unsere Mahnung, nicht bloß die da und dort aus alter Zeit sich noch findenden Todtenleuchten in Ehren und in gutem Stand zu halten, sondern auch jene Sitte wieder aufleben zu lassen, ist nicht ungehört verhallt. Der ebenso poetische wie christlich tiefe Gedanke, der ihr zu Grund liegt, hat seine Gewalt über das christliche Gemüth bewährt. Mancherorts hat man den Plan gefaßt, auf dem Kirchhof wieder ein Lichtthürmchen zu erbauen, und auch einzelne haben, in rühmlicher Selbstbefreiung vom Zwang der Mode, sich entschlossen, ihren Verstorbenen statt des Grabsteines ein Steinthürmchen mit Todtenlaterne auf's Grab zu setzen.

Ganz besonders erfreulich ist es, daß von hoher Seite eben diese Idee in's Auge gefaßt wurde, als es galt, die Todesstätte des unglücklichen Königs Ludwig II. von Bayern mit einem Denkmal zu bezeichnen. Aus den Wellen des Starnberger Sees, welche einst ein Königsleben verschlangen, steigt jetzt ein schlankes Lichtthürmchen empor, von welchem bei Nacht mild versöhnender Schimmer niederfließt über die unheimliche Unglücksstätte; weithin mahnt das kleine Flämmchen zum Gebet, daß ewiges Licht der Antheil eines Königs werden möge, den ein umnachteter Geist in die Wellen des Sees hinabzog. Darüber wird nur Eine Stimme sein, daß ein passenderes Denkzeichen nicht hätte gewählt werden können.

Dem Verzeichnis alter Todtenleuchten in unserem Lande ist ein weiteres Exemplar hinzuzufügen. Auf dem Kirchhof neben der ehemaligen Klosterkirche in Kirchheim im Ries steht ein schlichtes Steinthürmchen; ein einfacher Pfeiler auf niedrigem Sockel trägt das Lichtgehäuse mit breitbogiger Oeffnung, gedeckt mit einem vierseitigen Steindächlein; den Abschluß bildet oben

Digitized by Google

ein Eisenkreuz mit Doppelbalken, neben welchem eine kleine, seitwärts gebogene Eisenröhre den Rauch aus dem Innern nach außen leitet; das Thürmchen trägt die Jahrzahl 1671. Ein reicheres noch gothisches steht nach uns zugegangenen Nachrichten auf dem alten Kirchhof in Schaidt in der Pfalz mit der Jahrzahl 1482.

Gute Vorlagen werden am meisten dazu beitragen, diese schöne Sitte wieder bei uns einzubürgern. Unsere Beilage zeigt viererlei Lösungen des Problems, wie für einzelne Gräber Grabstein, Lichtnische und Schrifttafel kombiniert werden können; sie stammen von Herrn Architekt Cades in Stuttgart. Sollte ein derartiges schlankes Thürmchen, das eine vernünftige Funktion hat, nicht den Vorzug verdienen vor den gewöhnlichen blöckischen Steinmonumenten? Wahrlich ein Kirchhof mit feindurchbrochenen schmiedeeisernen Kreuzen und einer Anzahl derartiger Lichtthürmchen müßte einen andern Anblick bieten als die Steinwüsten unserer jetzigen Friedhöfe!

Literatur.

Der Dom zu Köln, seine logisch-mathemathische Gesetzmäßigkeit von Dr. Frz. Xav. Pfeiffer, Lyceal-Professor in Dillingen. Köln, Boisserée 1888. gr. 8; 52 S. 1 M.

Mit diesem, in höchst bescheidener Ausstattung in die Welt ziehenden Werkchen — es hat an Illustration nur einen Grundriß im Maß von 1 : 1000 — unternimmt Dr. Pfeiffer einen neuen Vorstoß gegen den festen Ringwall, der sich schon seit langem um das Geheimnis der Architektur hütend gelagert hat. Unabhängig von und fast gleichzeitig (cfr. letzte Anmerkung S. 52) mit P. Wolffs geometrisch-konstruktivem „Tempel von Jerusalem", hat unser Verfasser, durchgehends auf die Analyse sich beschränkend, ein treffliches algebraisch-geometrisches Seitenstück geliefert und darf gleich diesem einen großen Erfolg verzeichnen.

Schon im Jahre 1869 hat A. Zeising darauf aufmerksam gemacht, wie so manche Maße am Kölner Dom im Verhältnis des goldenen Schnittes zu einander stehen, aber der Wink fand keine weitere Beachtung und tiefere Ausnützung, bis jetzt Dr. Pfeiffer den Gedanken wieder aufgriff und so glücklich war, durch Auffindung des gemeinsamen Normal-Maßes fast alle Verhältnisse in eine einheitliche Formel unterzubringen, eben in der Proportion des goldenen Schnittes. In der Mitte der Vierung stehend und überwältigt von dem Eindruck des grandiosen Gebildes von Menschenhand „kam ihm plötzlich die Idee", der Diagonalabstand der Vierungspfeiler dürfte das Grundmaß bergen, und zu diesem ersten Gedanken trat ein zweiter, der allerdings nur einem Mathematiker von Fach beikommen konnte, nämlich dieses Normalmaß der Einwirkung des Exponenten vom goldenen Schnitt zu unterstellen, und der Erfolg war in fallender und steigender Reihe ein durchschlagender. Denn beherrscht von dem Verhältniß des major — von oder zu 1, d. h. 1 : 0,618033 oder 1,618033 : 1 und deren Steigerung bis zur 4. Potenz, verjüngt sich jeder Diagonalabstand (21 m) bis zur Kürze von 3,063, der Diagonale des Sockeldurchmessers der Vierungspfeiler und streckt sich umgekehrt bis zur Weite von 143,935 m, in runder Zahl der Längenachse des ganzen Domes mit 144 m; ja selbst — durch eine kleine Modifikation — bis zur Weite von 156,912 m, der Höhe der Türme, die sich zu 157 m bemessen. Der Prozeß setzt sich auch ebenso im inneren Vertikal-Aufbau der Säulen, Triforiengallerie und Gurtbögen fort. Selbst wo aus technisch-praktischen Gründen das Grundmaß verlassen und ein neues genommen werden mußte, gerieth auch dieses sofort derartig in den Bann des proportionalen Geistes, der alles durchweht, daß es sich alsbald daneben ein Correlat geschaffen hat.

Dieses wandelt der Verfasser in seines Werkchens 1. Teile auf 29 Seiten ab. Rastlos treibt er den Leser über die Thälchen und Hügel von Major- und Minor-Exponenten, und vergebens wie Noa's Taube schaut man nach etwas, wie einem historischen Datum und dgl., um darauf ein wenig den Fuß zur Ruhe zu setzen. Indessen sind doch die Anforderungen an mathematische Kenntnisse gar nicht hoch; jeder der noch potenzieren und radizieren kann, ist im Stande, sofort den Verfasser in allem genau zu kontrollieren; in lobenswert herablassender Weise entwickelt er seine Operationen eingehend vor unsern Augen. Diese rechnende Methode hat gegenüber der konstruktiven manche Vorzüge; sie ist exakter in ihren Resultaten und zwingender in ihrer Beweisführung; man ist auch recht bald damit vertraut. Dennoch ist wahrscheinlicher, daß der Gründer des erhabenen Bauwerks geometrische Maßverhältnisse zu Grunde legte und davon den Ausgang nahm. Gelingt es dem Herrn Verfasser, auch diese noch uns vorzuführen, so sind alle Wünsche befriedigt und eine brennende Frage hat eine glückliche Lösung gefunden. Aus Mittheilungen des Hrn. Verfassers entnehmen wir, daß das Werkchen demnächst eine neue Auflage erleben wird, ein Erfolg, zu welchem wir ihn freudig beglückwünschen.

Oedheim. Kaplan Schwager.

Ankündigung.

Herr Kaufmann Rudolf Engler in Stuttgart hat in seinem Geschäfts-Etablissement am Feuersee im Monat Juni eine permanente Ausstellung von Arbeiten kirchlicher Kunst, verbunden mit Verkauf zu Originalpreisen, eröffnet. Indem wir einstweilen dieselbe der Beachtung empfehlen, behalten wir uns vor, auf das Unternehmen in diesem Blatt zurückzukommen.

Hiezu zwei Beilagen: 1) Todtenleuchten; 2) Permanente Ausstellung von Arbeiten kirchlicher Kunst, verbunden mit Verkauf Rothebühlstr. 77, I (Rudolf Engler), Stuttgart, betreffend.

Stuttgart, Buchdruckerei der Akt.-Ges. „Deutsches Volksblatt".

Digitized by Google

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Professor Dr. Keppler in Tübingen.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins, für denselben: der Vorstand Professor Dr. Keppler.

Nr. 8.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährl. für M. 2. 05 durch die württemb. (M. 1. 90 im Stuttg. Bestellbezirk), M. 2. 20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, fl. 1. 27 in Oesterreich, Frcs. 3. 40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie gegen Einsendung des Betrags direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblatts" in Stuttgart, Urbansstraße 94, zum Preise von M. 2. 05 halbjährlich.

1889.

Deutschlands Riesenthürme.

Von Stadtpfr. Eug. Keppler in Freudenstadt.

(Fortsetzung.)

Aus der ungewöhnlichen Sorgfalt, welche die Erbauer anwendeten, um das gewaltige Glockengestühl durchaus auf eigene Füße zu stellen und von jeder Berührung mit den Außenwänden fernzuhalten, hat man geschlossen, daß der luftige Bau von Anfang an sich der durch das Geläute hervorgebrachten Erschütterung nicht gewachsen genug erwiesen habe. (Vgl. Piton S. 71.) Demnach wäre jenes leidige Verbindungswerk eher als ein nothwendiges Uebel zu bedauern, denn als Ausgeburt eines sich selbst überbietenden, die Ansprüche ins Kolossale steigernden Hochmuths, wie es vielfach geschehen ist, zu verurtheilen. Noch sind im Innern des dritten Thurmgeschosses unmittelbar über den obersten Durchbrechungen die hervorragenden Tragsteine für das Schlußgewölbe sichtbar, über welchem der Helm hätte aufsteigen müssen, wenn die Thürme getrennt geblieben wären. Nachdem sie verbunden waren und nun das ganze Werk in einer riesigen Plattform endigte, war der pyramidale Abschluß, wo er ursprünglich beabsichtigt war, unmöglich geworden und auf der neugewonnenen Basis stieg nun ein neuer Thurm, ohne strenge Verbindung mit dem untern, unverhältnißmäßig in die Höhe. Da ist man denn — das geschah vom Jahre 1386 ab, wahrscheinlich unter den beiden Junkherrn von Prag, während das Verbindungswerk wohl von jenem Meister aus Schwaben ausgeführt worden, den die Reimchronik, aber an unrechter Stelle, erwähnt und für den nach Meister Hültz von Köln dem Erbauer der Pyramide kein Platz mehr ist — da ist man, aus der Noth eine Tugend machend, nach Specklins Ausdruck „lustig auf die vier Schnecken losgefahren". (Görres S. 43.) Diese sechseckigen ganz durchsichtigen Treppenthürme umstehen frei nach den vier Eckseiten des Thurmes hin das Oktogon, wachsen zu gleicher Höhe mit letzterem hinan und zuletzt durch eine Gallerie lose mit ihm zusammen: ein Aufbau, der zu seinen Ungunsten gar wesentlich abweicht von dem Uebergang ins Achteck, wie er sich in Köln und Freiburg bewerkstelligt, wo bekanntlich die Fialenthürme in der Wurzel mit dem Oktogon verwachsen sind, in halber Höhe aber sich von ihm lösen und indem sie sich verflüchtigen, dasselbe frei geben. Hier, in Straßburg, tritt die achteckige Form erst in den acht Helmkanten frei hervor, die sich auf dem achteckigen Bau unvermittelt, wie dieser auf seiner Unterlage, aufsetzen und, anstatt in eine Spitze auszulaufen, plötzlich abbrechend eine kleine Plattform tragen. Als letzter Trieb des merkwürdigen Baues, der immer noch steigen will, obschon er nimmer kann, und bei dessen Steigen die Kunst immer tiefer sinkt, als letzter Trieb entsprießt der vorbenannten Plattform auf sehr verengerter Basis noch ein Stamm, der eine Centraltreppe enthält und in eine äußerst kühne oberste Plattform sich ausweitet, welche die Grundlage zu der viereckigen in eine Spitze auslaufenden Laterne bildet. Der schon erwähnte Mangel an Uebergängen giebt dem Ganzen den Charakter des Abgebrochenen, Unvollendeten; die starren wie aus Sparrenwerk zusammengesetzten Treppenthürme, die das Achteck ohne irgend eine organische Verbindung umstehen, lassen es wie ein Steingerüst erscheinen; was aber vollends gegenüber der schönen Vollendung unserer vier anderen Thurmpyramiden den Eindruck des Ruinenhaften macht, das ist das staffelförmige Aufsteigen der acht Kanten, welche nicht wie bei den übrigen Helmen acht Gräten darstellen, sondern durch sechs hinter- und übereinander auf-

Digitized by Google

steigende, oben abgeplattete Thurmchen gebildet werden, durch deren durchbrochenes Innere man (abwechselnd bald nach rechts bald nach links sich wendend) rasch zum Fuß der Laterne gelangt. Wären diese Thürmchen nicht abgeplattet, sondern, wie projektiert, mit Spitzpyramiden abgeschlossen, so wären die Umrißlinien weit weicher und gefälliger. Auch läßt die Detailzeichnung die Viollet-Le-Duc (ebend. S. 443) von der Pyramide, wie sie hätte werden sollen — theils aus den keimartigen Anfängen des jetzigen Baues heraus, teils nach Andeutungen eines alten Planes entwirft — in ihrer Ueberfülle von Zierat dieselbe kaum wieder erkennen und stimmt so ganz zu seinem Urteil, „die Straßburger Pyramide sei eines der geistvollsten Werke der Spätgothik, aber ein in der Ausführung zu kurz gekommenes". (Ebend. S. 441.) Nur ist die Frage, ob solch erdrückender Reichthum für den Gesammteindruck förderlich gewesen wäre? Vielmehr ist es keine Frage, daß die unzähligen Einzelheiten dem Betrachter am Fuß des Gebäudes als ein unentwirrbares Gewimmel erscheinen müßten. Einfach-klare Linien sind die einzig richtigen, um einen Bau wirksam am blauen Himmelsgrund abzuzeichnen. Auch hat Meister Hültz z. B. die pyramidalen Abschlüsse der vier „Schnecken" nicht darum weggelassen, weil das Geld fehlte (so weit hätte es wohl noch gereicht!), sondern weil er fürchtete, der fünfthurmige Hauptschmuck möchte dem Riesen nicht gut zu Gesicht stehen. Die vier kleinen Pyramiden hätten der großen, weil der Spindel zu nahe gerückt, nur geschadet. Durch *mehr* Detail würden überhaupt die mit der Zeit in das Werk eingedrungenen Auswüchse und Verkünstelungen nur desto auffälliger. Das Mißverhältniß zwischen dem Bischen Breite und der Riesenhöhe zu einem recht schreienden zu machen, brauchte man nur das Thürmepaar auszubauen! Es wäre das eine ganz übel verstandene *Symmetrie*, durch die alle *Harmonie* gründlich todtgeschlagen würde!

Ja, dieses unvollendete und ungleichartige Gebäude ist in seiner Art sogar *harmonisch*. Ist der Eindruck, den du von einer malerischen Ruine erhältst, vielleicht kein harmonischer, weil sie unvollendet ist? Eine Ruine ist deshalb so malerisch, weil sie das gemeinsame Erzeugniß der Menschenhand und der Natur ist. Hüte dich, sie auszubauen! Du kannst sie nur ruinieren, sie erträgt — und so auch die Straßburger Fassade — keinen Ausbau, außer den durch die Phantasie. Gerade die Vollender des Nordthurms (dieses in seiner obersten Hälfte nach Kühnheit des Aufbaus und Meisterschaft der Steinmetzarbeit beispiellosen Werkes) sie dachten am wenigsten daran, daß ihm ein Genosse je gegeben werden sollte oder auch nur könnte. Durch seine Einzigkeit sollte er imponieren! Was aber die Ungleichartigkeit der Theile anbelangt, so kann man sich an derselben hier deswegen nicht stoßen, weil sie nicht willkürlich, sondern der naturgemäße Ausdruck der verschiedenen Zeitläufte und Kunstrichtungen ist, die alle sowie sie aufeinander folgten, sich dem Werke eingeprägt haben: ähnlich den Blitzen, die es durchfurchten. In dieser Reihenfolge liegt das Versöhnende bei diesem Bau, den Görres deshalb bezeichnend ein Stück Weltgeschichte nennt, „in Stein aufgeschrieben und kunstgerecht je nach Epochen in Bücher eingetheilt".

All das Unebene aber und das Unfertige verschmilzt vortrefflich zur Wirkung des *Erhabenen*. Die Repräsentanten großer Kulturepochen sind erhaben. Ein riesiges trümmerhaftes Gebäude, an dem das Organische nicht völlig gesiegt zu haben scheint über das Unorganische, macht einen erhabenen Eindruck. Kommt dazu noch eine ungewöhnliche, phantastische Gestalt wie in Straßburg — die zum Himmel weisende Riesenhand! — so kann diese den Eindruck des Erhabenen nur steigern. Aber auch die Anmut des untern (Erwinschen) Werkes streitet mit der Kühnheit des obern, also mit der Erhabenheit nicht. Dies anmutige Leben von unten erhebt sich ja vollständig zum Charakter der Würde: das Würdevolle aber ist dem Erhabenen schon verwandt! Daher trotz der Uneinheitlichkeit des Baues der „eine, ganze, große Eindruck", der sich (nach Göthe) „wohl schmecken und genießen, keineswegs aber erkennen und erklären läßt". Wir suchten auch nicht den Eindruck selbst zu erklären und zu erkennen.

Digitized by Google

(„Wenn Ihr's nicht fühlt, Ihr werdet's nicht ergründen!") Wir suchten nur zu erkennen und zu erklären, daß und warum hier trotz allem noch eine einheitliche Wirkung zu Stande kommt. So viel von der höheren „Harmonie" dieser Riesenhand, die zum Himmel weist. Jeder noch so gut gemeinte Eingriff einer fremden Hand könnte diese Harmonie nur stören. Darum: Hands off! (Forts. folgt.)

Erweiterung und Vergrößerung von Kirchen.

Drittes Beispiel.

Die Kirche mit einer Bodenfläche des Schiffs von ungefähr 180 Quadratmeter ist viel zu klein für eine Gemeinde von 1150 Seelen. Die Unterhalle des Thurms mit altem Kreuzgewölbe diente bisher als Chor. Der Platz, ein alter Kirchhof, grenzt mit der uns zugekehrten Seite an eine Straße, mit den drei andern an Wohn- und Oekonomiegebäude und Güterstücke. Erwerbung solcher zur Vergrößerung dieses Platzes, oder eines ganz neuen Bauplatzes würde sehr große Kosten verursachen. Der Platz wäre, wie Fig. 10 zeigt, allerdings groß genug für eine Kirche von bedeutender Ausdehnung. Aber der Thurm, gerade auf der Mitte des Platzes stehend, ist unten noch bautüchtig, oben vor wenigen Jahren neu gebaut. Einen solchen wirft man nicht gerne um, hat auch keine Mittel zu einem großen Neubau. So muß man sich eben auf den vorhandenen Platz einrichten. Setzen wir die neue Kirche auf den Platz der alten, daß sie so breit ist, wie die alte lang, so bekommen wir eine Bodenfläche von mehr als 4500 Quadratmeter, gegen 2160 in dem alten Schiff. Dazu kommt noch ein neuer Chor, der in der Breite 4 Chorstühle zuläßt. Der alte Chor unter dem Thurm bleibt als Nebenkapelle. Soweit die Mauern der alten Kirche baukräftig sind, können wir sie stehen lassen und in den Neubau verwenden, soweit nicht, müssen sie weichen. Vielleicht finden wir auch, daß wir nicht einmal so viel Vergrößerung brauchen und besser daran thun, ein Schiff mit ungefähr 14 Meter Breite dem alten Bau vorzulegen, wodurch wir zu den vorhandenen 180 Quadratmeter einen Zuwachs von 268 bekommen, und mit der Bedeckung des Raums weniger Schwierigkeit haben.

(Forts. folgt.)

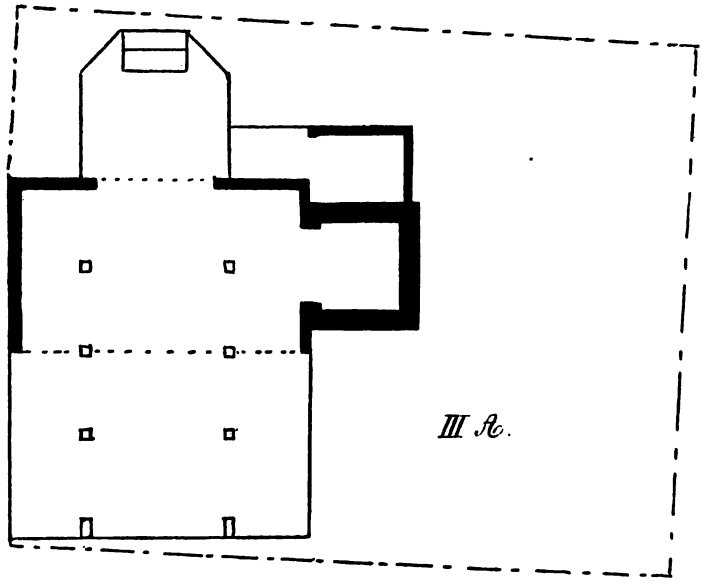


Fig. 10. Kirche samt freiem Platz.

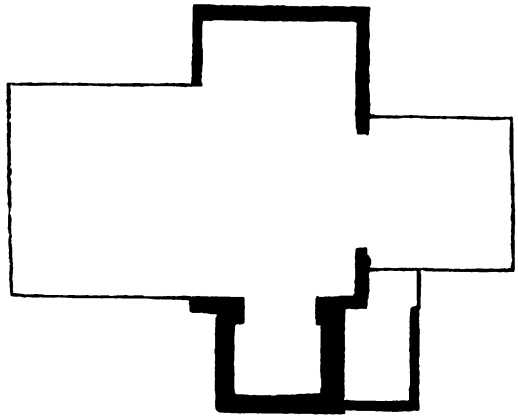


Fig. 11. Einschiffige Anlage.

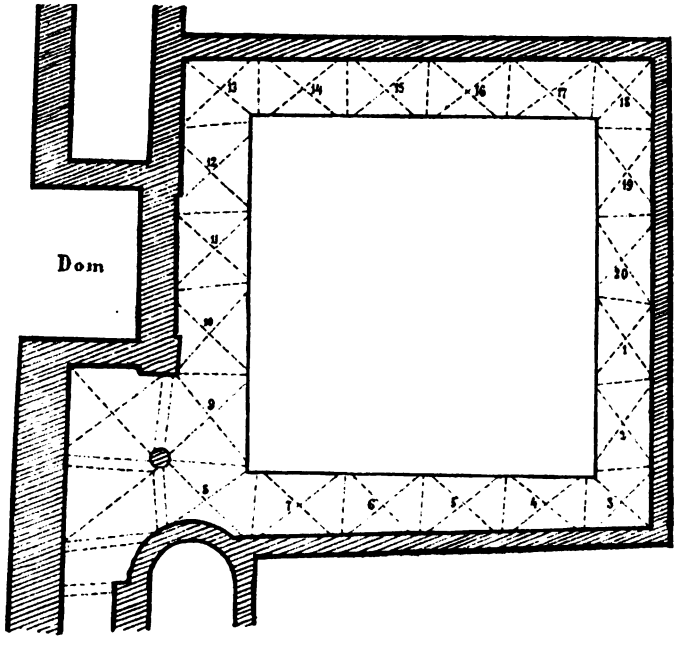
Die Wandgemälde im Domkreuzgang zu Brixen.

Diese stattliche Reihe von Fresken des 14. und 15. Jahrhunderts, die bisher keine sonderliche Berücksichtigung fand, fordert von jetzt an ihren festen Platz in der Geschichte der Malerei. Nicht nur als bedeutende Ueberreste aus einer an deutschen Wandmalereien armen Periode sind sie wichtig, sondern auch wegen der in ihnen zu

Digitized by Google

Tag tretenden Kreuzung italienischer und deutscher Kunst; zudem können wir jetzt, dank der emsigen Forschung Semper's, die zwei bedeutendsten Meister, die dabei betheiligt waren, mit Namen nennen und an ihren Werken hier und anderwärts genau den Charakter ihrer Kunst bestimmen. Da viele Reisewege nach und über Brixen führen, so möchten wir allen, namentlich den christlichen Malern ein Studium dieser Wandgemälde warm empfehlen und durch die nachfolgende kleine Skizze erleichtern. Bei Entwurf der letztern kommt uns zu Statten G. Tinkhausers Aufsatz in den Mittheilungen der k. k. Centralkommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale 1856, S. 17 ff., 33 ff.: Der alte Kreuzgang des bischöflichen Münsters zu Brixen; ferner das treffliche Schriftchen von Hans Semper: Wandgemälde und Maler des Brixener Kreuzgangs (Innsbruck, Wagner 1887, mit 15 Lichtdruckbildern, wovon 8 aus dem genannten Kreuzgang; 89 S. Preis 3 M.); sodann ein eigenes Studium der Bilder an Ort und Stelle, endlich Bleistiftaufnahmen der Fresken, von einem talentvollen jungen Künstler, vor bald 25 Jahren gemacht, wo noch manches gut zu sehen war, was inzwischen die Zerstörungskraft von Luft und Wetter ganz oder halb verzehrt hat.

Der Kreuzgang, um den es sich handelt, ist im Quadrat geführt und legt seine Nordseite an die Südseite des Domes an; der mächtige Bau, in dessen Untergeschoß er sich befindet, war einst bischöfliche Residenz und Wohnung der gemeinsam lebenden Kanoniker; jetzt ist in demselben das Bezirksamt, das Obergymnasium und der Kapitelssaal der Kanoniker samt dem Archiv untergebracht. Der Dom ist ein auf alter Grundlage 1745 aufgeführter mächtiger Barockbau, der Kreuzgang aber noch vom alten romanischen Bau, zwischen 1174 und 1234 aufgeführt, im 14. Jahrhundert eingewölbt. Er hat im Ganzen zwanzig gewölbte Travéen oder Systeme, welche sich in großen Arkaden gegen den Hof öffnen; die Arkadenbögen sind durch vier auf Säulenpaaren ruhende kleinere Rundbögen getheilt. In der Zählung der Travéen folgen wir Tinkhauser und Semper und geben zunächst zu größerer Deutlichkeit eine kleine grundrißliche Ansicht des Kreuzganges.



Wir beginnen unsere Wanderung in der Mitte des südlichen Flügels, wo ein Thor hereinführt, durch welches ehedem die Bischöfe zu den feierlichen Pontifikalien ihren Weg nach der Domkirche nahmen. In dieser zwanzigsten Travée ist nur über dem Portal ein sehr stark verblichenes Kreuzbild, bei welchem wir uns nicht lange aufzuhalten brauchen, ebensowenig bei dem verdorbenen, wie es scheint auch übermalten Johannes auf Patmos in der ersten Travée; beide gehören zu den spätesten Bildern des Kreuzgangs.

Bedeutend und aller Beachtung werth sind aber die Fresken der zweiten

Digitized by Google

Travée. Hier sehen wir zunächst in einem der Schildfelder die Dornenkrönung mit alttestamentlichen Vorbildern dargestellt. Die Komposition ist reich an Figuren und gewandt und klar angeordnet. In der Mitte der Scene der Heiland mit rothem Mantel, auf einer Bank sitzend, das schmerzende Haupt, über dem sich die Stäbe der Quäler kreuzen, um die Dornenkrone einzudrücken, zur Seite geneigt; Wuth und Spott der Soldaten tritt ziemlich gemäßigt auf; rechts in der Ecke kniet der Stifter des Bildes mit seinem Patron, dem Ev. Johannes. Links schließt sich, nur durch eine Säule abgetrennt, ein alttestamentliches Vorbild an: Apemen, die Concubine des Darius, nimmt diesem die Krone vom Haupt und holt mit der andern Hand zum Schlag aus (Esdr. 3, 4). Die zwei andern Vorbilder sind: David von Semei verhöhnt (II Reg. 16) und die Gesandten Davids vom König der Ammoniter verspottet (II Reg. 10). Das zweite Hauptbild ist die Kreuztragung, bei welcher für den Heiland mit Geschick ein größerer freier Raum ausgespart ist, damit seine einherwankende Gestalt das Bild beherrschen und ihren mitleiderregenden Eindruck üben kann; überaus rührend und lieblich ist der hinter Simon und den Soldaten in Schmerz und Harm daherwallende Frauenzug, angeführt von Maria und Johannes. Nebenbilder sind der das Holz tragende Isaak, die Weinbergspächter, welche den Sohn des Herrn tödten, und die Kundschafter mit der Weintraube. In derselben Travée noch eine ergreifende Pieta mit dem Stifter und der hl. Katharina, einer lieblichen Gestalt von graziöser Haltung, und ein St. Michael als Seelenwäger. Unter diesem Bilde steht: Jacobus Sunter pinxit. Damit ist der Name eines der bedeutendsten Maler des Kreuzgangs gefunden, dem durch Vergleichung noch manche Bilder desselben zugewiesen werden können; seine Schulung und Richtung besprechen wir besser am Schlusse. Die vorgeführten Gemälde hat er ca. 1462 (Todesjahr des Stifters derselben) ausgeführt. [1])

Das dritte System trifft in das Eck, welches Süd- und Westflügel verbindet. Ein Ecce-homo- und ein Kreuzigungsbild fällt besonders in die Augen; auf ersterem der Heiland mit Pilatus unter offener Bogenhalle, hoch über dem tobenden Volk, rechts daneben in gothischer Nische St. Johann Baptist und der Stifter; die Kreuzesscene hochdramatisch erregt, starke und milde Affekte auf den Gesichtern; auch die Gestalt des Heilands ist mit dem Oberkörper, wie im Uebermaß des Schmerzes, seitlich ausgebeugt; die Leiber der Schächer sind in schrecklicher Weise nicht ans Kreuz genagelt, sondern aufs Kreuz geflochten, so um den Querbalken gewunden, daß die Füße vorn am Hauptpfahl angebunden, der Körper um den Querbalken gewunden und Schultern und Kopf auch wieder nach vorn gerichtet sind. Mildernd wirkt die zarte Frauengruppe auf der einen, der gläubige Hauptmann und der in tiefer Bewegung heranschreitende Johannes auf der andern Seite; ein Engelchen stimmt in den Lüften die Todtenklage an, andere fangen das hl. Blut in Kelchen auf. Diese Bilder sind früher als die der zweiten Travée (ca. 1435) und stammen von einem andern Pinsel, der dem des Jakob Sunter an Kraft, dramatischem Geschick und Lebendigkeit, fast Unbändigkeit des Ausdrucks überlegen ist, so viele Verwandtschaft er auch sonst mit ihm hat. Den Namen dieses Meisters vermögen wir nicht zu nennen, aber seine Bilder sind durch ein äußeres Zeichen kenntlich gemacht, indem sich auf denselben

[1]) Den alttestamentlichen Vorbildern sind zur Erklärung immer längere Kommentare beigeschrieben, welche nicht nur den Vorgang citiren, sondern auch dessen typologische Beziehungen allseitig, in künstlich geformtem Text darlegen. Als Beispiel folge die Inschrift zum Vorbild: David und Semei: Filii dei pacienciam David olim rex prefiguravit. qui ab iniquo Semey tanta mala pacienter tolleravit. Semey projicit in David lapides ligna et lutum. Sic sinagoga injicit in Xrum palmas spinas et sputum. Semey david virum sanguinum et virum belial vocavit. sinagoga Xrum seductorum et malefactorem appellavit. Abisay voluisset semey occidisse. Sed david prohibuit. angeli occidissent derisores Xri sed ipse non permisit. Xrus enim venit in mundum pro peccatis nostris mortem pati, ut nos reconciliaret per suum sanguinem deo patri. Non enim venit ideo in hunc mundum, ut aliquos interficeret, sed ut pacem et concordiam inter deum et hominem conficeret. Ipse autem a judeis non pacifice est tractatus. Andere Beispiele bei Tinkhauser a. a. O.

Digitized by Google

meist eine weiße Fahne mit einem schwarzen Skorpion findet; Semper nennt ihn daher: Brixener Meister mit dem Skorpion. Jakob Sunter, der zu diesem Meister zweifellos in einem Lehrverhältnis stand, hat in dieser selben Abtheilung die Vorbilder gemalt: Achior an den Baum gebunden, Job auf dem Misthaufen als alttestamentliche Typen zum Ecce-homo-Bild; Eleazars Hingabe in den Tod, Absaloms Durchbohrung als Parallelen zum Kreuzigungsbild; ferner malte er noch 1470 hier eine Grablegung voll zarten Gefühls und von weichster Stimmung, mit zwei Nebenbildern: Joseph in der Zisterne, Jonas vom Fisch verschlungen. Die Vergleichung der beiderseitigen Bilder zeigt bald sowohl die großen Aehnlichkeiten, wie die charakteristischen Unterschiede der beiden Meister.

Vierte Travée. Anbetung der drei Könige, vorzügliches Bild, welches den Uebergang vom Idealstil des 14. Jahrhunderts zum mehr realen des 15. bezeichnet; die Komposition schlicht; in naiver Perspektive sind auf erhöhtem Felsen die Hirten mit den Schafen angeordnet; das hl. Kind ist vollständig eingehüllt, so daß nur der gedankenvolle Kopf sichtbar ist; es ruht nicht auf dem Schooß der Mutter, sondern von ihr gehalten in der Krippe; links in der Ecke stöbert einer in einem Mantelsack, ein Affe schaut ihm zu. Auf dem innern Schildfeld St. Georg und Gottfried von Bouillon, prächtige Gestalten; in den Gewölbefeldern ebenso tüchtige Brustbilder von Propheten und Kirchenvätern, gegen den Schlußstein hin herrliche schwebende Engel, ganz ätherisch in Haltung und Gestalt, die Gesichter voll Geist und Schönheit. Den Meister dieser vorzüglichen Bilder, die zum Glück auch relativ gut erhalten sind, vermögen wir nicht mehr zu nennen; Tinkhauser glaubt ihn in dem Italiener Vaccarini gefunden zu haben, aber sie sind für diesen zu früh. An italienischen Einfluß zu denken, nöthigt die weiche Anmut, der feine Schönheitssinn, der Schwung der Linien, doch scheint auch uns, wie Semper, wieder zu viel deutsche Art in den Bildern zu sein, als daß man geradezu einen Italiener als Autor ansetzen dürfte. Semper hat es wahrscheinlich gemacht, daß von demselben Meister die Deckengemälde zweier Kreuzgewölbe im rechten Schiff der Jakobskirche von Tramin stammen (ebenfalls Engel, Propheten und Kirchenlehrer). Noch dem 14. Jahrhundert gehören nach Semper an mehrere Heiligenfiguren der Westwand und ein Erbärmdebild (Jesus steht im Grab) mit Maria und Johannes.

Einen großen, zusammenhängenden Cyklus von der Hand Jakob Sunters, 1472 gefertigt, zeigt uns die fünfte Abtheilung. Mit einem in Freudigkeit und Anmut getauchten Pinsel schildert der Meister die glorreichen Geheimnisse der Auferstehung der Engelsbotschaft an die Frauen am Grab, der Erscheinung vor Magdalena und der Höllenfahrt je mit sinnvollen alttestamentlichen Parallelen. Die Auferstehung, präfiguriert Simson mit den Thoren Gazas und Jonas, aus dem Bauche des Wallfisches herauskommend; das liebliche Bild der suchenden Frauen am Grab hat zu Nebenbildern die Scenen, wie Ruben den Bruder und die Braut im Hohelied den Bräutigam sucht; die Erscheinung Christi vor Magdalena ist in Vergleich gesetzt mit der Auffindung Daniels durch den König und mit dem Zusammentreffen der Braut mit dem Bräutigam; endlich die Höllenfahrt hat drei alttestamentliche Parallelen: der ägyptische Joseph gibt sich seinen Brüdern zu erkennen, Samson erwürgt den Löwen und David tödtet den Goliath. Auch hier überall erklärende Inschriften.

Nicht so gut erhalten und stark übermalt sind die Gemälde der sechsten Abtheilung, mariologischen Inhalts: der Hohepriester weist Joachims Opfer zurück, Botschaft des Engels an Joachim und Anna, Begegnung unter der goldenen Pforte; dazu Nebenbilder: Opfer der Tochter Jephta's, Traum des Königs Astyages, Wurzel Jesse, der Sonnenfisch, von Fischern aus dem Meer gezogen, endlich Balaam und der Engel. Alle diese alttestamentlichen und legendarischen Züge sind vorbedeutend für die wunderbare Geburt Mariens; ihrer ikonographischen Wichtigkeit wegen fügen wir noch nach Tinkhauser einige der erklärenden Inschriften an: Yepte obtulit (filiam) pro victoria hostium (tem)poralium. Sic maria (oblata) est pro victoria (ho)st(ium)

Digitized by Google

infernalium. Regi astiagi monstratum est quod filia sua regem Cyrum generaret. Joachim nuntiatum est, quod filia sua regem Xrum portaret. Filia ergo regis astiagis figuravit mariam que protulit mundo vitam veram et piam. Egredietur virga de radice Yesse et flos de radice ejus ascendet. Super quem septiformis gracia spiritus sancti requiescet, hec virga est maria fecundata per celestem rorem. que produxit nobis Xrum amenissimum florem. Per mensam igitur solis maria est pulchre figurata. Que vero soli i. e. summo deo est oblata. mensa solis est oblata in templo solis materialis. maria oblata est in templo solis eternalis. Spiritus sanctus eciam nobis mariam necessariam ostendebat, cum per os balaam ortum ejus promittebat. promisit enim quod de jacob oritur stella, per quam figurabatur futura dei cella. balaam populo Israhelitico maledicciones cogitabat. Sed spiritus sanctus maledicciones in benedicciones transmutabat. Alle diese Bilder sind von einem, uns unbekannten Meister, der bereits vom Hauche einer neuen Zeit berührt ist, in der Perspektive und Naturnachahmung Sunter übertrifft, in echt religiöser Auffassung seiner Themate ihm noch ganz ebenbürtig ist. Sie stammen aus dem Jahre 1482 und gehören zu den spätesten Bildern des Kreuzgangs.

In der siebenten Travée nehmen außer einer schönen Pieta mit dem Stifter und St. Katharina, 1446 gemalt von Jakob Sunter, die Aufmerksamkeit besonders in Anspruch die merkwürdigen Symbole der jungfräulichen Mutterschaft Mariä, von unbekanntem Meister, wohl aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts (ca. 1425 und 1427). Als Sinnbilder jenes Geheimnisses werden angeführt der Vogel Strauß, dessen Eier die Sonne ausbrütet (si ova strutionis sol excubare valet, cur veri solis ope virgo non generaret), der Pelikan, der seine Jungen mit seinem Blut lebendig macht (pellicanus si sangwine animare foetus claret, cur (Christum) puro ex sangwine virgo non generaret), die Vestalin Tuscia, welche in einem Siebe Wasser trägt (si cribro virgo Thuscia aquam portare valet, cur non portantem omnia virgo generaret; hier scheint August. de civ. dei citirt zu sein), ein Löwe, der seine drei Jungen durch Brüllen zum Leben erweckt (Leo si rugitu proles suscitare valet, cur ... spiritu virgo non generaret), eine Frau mit zwei nackten Knäblein, von welchen jedes eine verschlossene Thüre öffnet durch Berührung (si tactus mox nati seras aperire valet, cur mater verbi nati virgo non generaret; hier ist citirt Albertus Magnus de moribus animarum pte secunda tract. 1), endlich der Vogel Kalander, welcher durch seinen Blick einen Kranken heilt (Kalandrius si facie egrotum (?) sanare valet, cur Xrum salvatorem virgo non generaret). Zwei andere Symbole sind ganz verwischt; Tinkhauser vermuthet, sie möchten sich auf die ohne Mann befruchteten Geier und auf die vom Wind empfangenden kappadocischen Stuten bezogen haben. Die gewandt gezeichneten Bilder mit ihren den Zweifel bekämpfenden Kommentarversen lassen einen interessanten Blick thun in die Vorstellungs- und Gedankenwelt des Mittelalters. Ein größeres Bild der Geburt Christi, auf welches wohl alle diese Symbole hinweisen, ist kaum mehr zu erkennen.

In der achten (Eck-) Travée, deren Westwand gerundet ist, begegnen uns mehrere gute Heiligenbilder, namentlich eine überaus liebliche hl. Dorothea, wohl noch aus dem 14. Jahrhundert, dann eine tüchtige Darstellung des Heilandes am Oelberg, die dem 15. Jahrhundert angehören wird, ferner eine entschieden ältere, von Semper in den Anfang des 14. oder selbst ins 13. Jahrhundert zurückdatierte Kreuzabnahme, leider sehr zerstört. Von 1474 sind die Personifikationen der Hauptsünden und Haupttugenden, künstlerisch nicht sehr hervorragend.

Auf dem inneren Schildbogen der neunten Travée ist ein künstlerisch nicht bedeutendes, ikonographisch seltsames Bild angemalt, darstellend den Sturz der bösen Engel; oben erblickt man Gottvater, von guten Engeln umgeben, sieben böse Engel stürzen herab und werden an den Aesten einiger Bäume aufgespießt; oder sollte nicht vielleicht doch das Bild sich auf ein Martyrium von Heiligen beziehen? Sehr bedeutend sind die Gemälde der Gewölbe-

Digitized by Google

felder, und schon die Engelfigürchen bei der Geburt Christi verrathen uns den Meister derselben, als welchen ich entschieden mit Tinkhauser (gegen Semper) den Maler der vierten Travée ansehe. Die Darstellungen befassen sich mit der Kindheitsgeschichte des Herrn und bringen deren einzelne Züge ebenfalls in Parallele mit alttestamentlichen Typen. Ist die Komposition auch meist schlicht, so sind die hl. Scenen doch mit einer Fülle von Poesie ausgestattet, und alle in eine Stimmung getaucht, wie sie für die Geheimnisse des freudenreichen Rosenkranzes sich ziemt. Das Antlitz der Mutter bei der Geburt oder bei der Darstellung im Tempel, die Gesichter der Engel und Hirten auf ersterem Bild sind von solch herzgewinnender Fröhlichkeit, daß ein trübes Gemüt sich an ihnen heiter sehen kann. Das hl. Kind ist bei der Geburt ebenfalls ganz verhüllt und hat dasselbe geistvolle Antlitz wie bei der Anbetung der Könige in der vierten Travée. Der Cyklus schließt folgende Darstellungen in sich: Verkündigung (ziemlich verdorben), Vorbilder: Protoevangelium, Gedeons Vließ; Geburt, Vorbilder: der brennende Dornbusch, der blühende Stab Arons, Anbetung der Könige, Nebenbilder: David und Abner und die Königin von Saba vor Salomon; Darstellung im Tempel (das hl. Kind steht auf dem Altar, wird vom Hohepriester an einer Hand gehalten, flieht aber von ihm weg zur Mutter hin), Vorbilder: Maria bringt das Kindlein (oder vielleicht eher eine israelitische Frau stellt ihr Kind dar?), Simeon und Anna (kaum mehr zu erkennen). Die Bilder sind wohl von 1418.

Die zehnte Abtheilung hat zum Hauptbild wieder eine Verkündigung im ernsten strengen Stil, ohne Zweifel dem 14. Jahrhundert angehörig. Die Jungfrau kniet in einer Säulenhalle, deren Architektur italienisch anmutet; knieend überbringt der Engel seine Botschaft; oben in der Mandelglorie Gottvater, der das von Engeln umschwebte nackte Kindchen entsendet. Dann ist in dieser Travée noch zu sehen, eine hl. Kümmerniß, von einer betenden Volksmenge umgeben, und ein St. Sebastian, beide aber sehr verdorben. Wichtig sind die Deckengemälde, als ganz merkwürdige Beispiele, in welcher Weise das Mittelalter Moral malte. Da sehen wir das Ende des Barmherzigen und des Geizhalses; ersteren zieht ein Engel zum Himmel, letzterem verkündigt er die Verwerfung; Worte der hl. Schrift auf Bandrollen illustrieren das Bild. Dann wird dem Bischof gepredigt; hier ein im Ackerfeld Gottes pflügender und arbeitender Bischof (domine quinque talenta lucra tus sum; lex veritatis fuit in ore ejus; multos avertit ab iniquitate), dort der träg dastehende, behäbige, welcher spricht: domine ecce mna tua, quam habui repositam in sudario und von dem es heißt: canes muti, non valentes latrare; alligant honera gravia et importabilia. Zwei in einem Bett liegende Gestalten repräsentiren die wahre und die falsche Frömmigkeit; die eine hält ein Spruchband mit den Worten: oculi mei semper ad dominum; ein Engel zieht sie an der Hand nach oben; die andere mit griesgrämigem Gesicht hat eine Rolle mit dem selbstrühmenden Wort: genua mea infirmata sunt a jejunio, aber unten ist ihr das Urtheil gesprochen: non omnis qui dicit mihi domine domine, intrabit in regnum. Endlich sieht man den Zöllner mit kummervoller Büßermiene, ebenfalls vom Engel angenommen, neben ihm kniet der Pharisäer, mit erhobener Hand betheuernd: non sum sicut ceteri adultri. Gegen ihn ist aufgestreckt der Rachen des Leviathan, den eine von oben kommende Hand an der Angel hält, eine andere Hand schneidet ihm mit der Hape den Bauch auf, aus welchem eine Fluth von Kinderchen-Seelen hervorquillt; eine Darstellung, wie durch die Buße die Seelen dem Teufel entrissen werden.

(Fortsetzung folgt.)

Ueber die „Hirscher'sche Madonna"

von Pfarrer Dr. Probst in Essendorf.

Im Jahre 1479 wurde (nach Hafner, Geschichte von Ravensburg S. 412) eine ansehnliche Stiftung von Katharina Hager, Bürgerin von Ravensburg, gemacht „zur Ehre Gottes und der königlichen Jungfrau Maria an die Pfründe und den Altar derselben in der unteren Pfarrkirche daselbst (Jodokskirche), auf der rechten Abseite gelegen". Dieselbe umfaßte Haus und Hof-

Digitized by Google

statt mit Weingarten und Baumgarten, also ihre gesammte Liegenschaft. Im Jahre 1480 wurde in Ravensburg ein Altar gefertigt, geschnitzt von Friedrich Schramm und gefaßt und gemalt von Christoph Keltenofer. (Dursch Aesthetik ꝛc. S. 569.) Von demselben ist noch ein Madonnenbild erhalten und aus dem Besitz von Hirscher später nach Berlin übergegangen, welches Maria als die Helferin der Christen darstellt und das als die „Hirscher'sche Madonna" einen Namen erworben hat, wenn sie auch der gegenwärtigen Generation in Schwaben nur sehr wenig bekannt ist.

Es legt sich nun nahe, schon um der Zeit willen, irgend eine Verbindung zwischen der Stiftung der Katharina Hager und dem Madonnabilde zu vermuthen, worin man auch durch weitere Gründe, die unten angeführt werden, bestärkt wird.

Freilich macht Dursch neben der wortgetreuen Anführung der Inschrift die Bemerkung, daß dieselbe sich an dem Hochaltar befunden habe, während der Stiftungsbrief ausdrücklich den Seitenaltar nennt. Man darf sich aber durch jene Bemerkung nicht bestimmen lassen, anzunehmen, daß er diese Inschrift an dem (zur Zeit Dursch's) faktisch bestehenden, in der Kirche damals befindlichen Hochaltar gelesen habe. Die sämmtlichen Altäre aus dem Mittelalter, die in Ravensburg sich ehemals befanden, haben schon zur Zeit der Spätrenaissance Neubauten weichen müssen und eine Inschrift an einem Zopfaltar, wie die von Dursch mitgeteilte lautet, wäre nicht bloß seltsam, sondern geradezu unwahr gewesen. Daß Dursch die Inschrift selbst gelesen hat und wortgetreu referiert, geht aus den von ihm gebrauchten Anführungszeichen deutlich hervor. Aber er hat dieselbe offenbar nicht an dem Zopfaltar gelesen, sondern da, wo sie ursprünglich angebracht war, somit an dem alten Bilderkasten aus dem 15. Jahrhundert, von dem man (Herrich) ihm sagte, daß derselbe ehemals zu dem Hochaltar gehört habe. Diese wohl nicht ganz genaue Auffassung ist verzeihlich und erklärlich, wenn man bedenkt, daß die Skulpturen, die der Bilderkasten umschloß, in $^3/_4$ Lebensgröße gefertigt sind. Der Bilderkasten selbst müßte hienach, wenn man den Raum für Postamente und Baldachine einrechnet, nebst dem leer gelassenen Platz, ohne Aufsatz gegen 3 Meter Höhe gehabt haben. An dem Blaubeurer Altar ist der Bilderkasten (ohne Aufsatz) ziemlich genau doppelt so hoch, als die Figuren und über dem Madonnabilde daselbst dreimal so hoch. Aehnliche Maßverhältnisse auf den alten Bilderkasten angewandt, ergibt das eine so beträchtliche Höhe, daß man den Kasten, der schon seit langer Zeit zuvor auf der Kirchenbühne oder an irgend einem andern Ort seinen Platz gefunden haben mag, bis er von Herrich entdeckt wurde, recht gut für einen Bestandtheil eines ehemaligen Hochaltars halten konnte.

Auch ist man nicht berechtigt, die von Dursch genannte „Pfarrkirche" ohne weiteres als die obere Pfarrkirche (Liebfrauenkirche) aufzufassen. Es kann im Sinne derjenigen, die ihm mündliche Mittheilungen machten, ebenso gut die untere Pfarrkirche (Jodokskirche) gemeint gewesen sein. Wenn auch Dursch selbst persönlich geneigt gewesen sein mag, hiebei an die obere Kirche zu denken, so wird hiedurch der wirkliche Sachverhalt nicht geändert; es mag ja leicht sein, daß ihm die ehemalige Existenz von zwei Ravensburger Pfarrkirchen (bis zum Jahr 1812) nicht bekannt oder nicht erinnerlich war. Man darf überhaupt eine einfache Bemerkung von Dursch, wie jene Angabe ist, nicht gleich taxiren mit dem ausdrücklichen Zeugnisse desselben über die Inschrift selbst, welche er in dankenswertheſter Weise der Nachwelt überliefert hat.

An welcher Stelle des alten Bilderkastens die Inschrift angebracht gewesen sein möchte, ist außerwesentlich. Daß aber gerade diese Gehäuse gerne gewählt wurden, um Inschriften anzubringen, zeigen, um einige Beispiele anzuführen: die Altäre in Tiefenbronn (von Lukas Moser und Hans Schühlin); Heerberg (von Bartholomäus Zeitblom); Rißtissen (von Jakob Acker) und Oberstadion (von Jörg Stocker).

Hiemit soll übrigens zunächst nur so viel dargethan werden, daß die Bemerkung von Dursch kein wesentliches Hinderniß in den Weg lege, um die Stiftung der Katharina Hager mit dem Altar von 1480 in Verbindung zu bringen. Die positiven Beweggründe hiezu sollen erst unten genauer dargelegt werden.

Nach diesen unerläßlichen Vorbemerkungen gehen wir zu dem einzigen beglaubigten Werk von Fr. Schramm selbst über. Die „Hirscher'sche Madonna", wie dieselbe gewöhnlich genannt wird, ist der lebenden Generation in Schwaben kaum anders als nur dem Namen nach bekannt. Die Generaldirektion der kgl. Museen in Berlin ist jedoch in bereitwilligster Weise der Bitte um Gestattung einer photographischen Aufnahme in stattlicher Größe (22 cm) entgegengekommen, so daß es jetzt möglich ist, dieses Bildwerk in gelungener Nachbildung weiteren Kreisen in in der ursprünglichen Heimat desselben vorzuführen.

Digitized by Google

Der Gegenstand der Skulptur, die in $^3/_4$ Lebensgröße ausgeführt ist, ist Maria als Helferin der Christen. Der künstlerischen Dar-

stellung eröffnen sich hier zwei Wege. Die Schutzflehenden können so gewählt werden, daß durch dieselben alle Stände in Kirche und Staat, alle Lebensalter ꝛc. vertreten werden. Dann wird aber die Zahl derselben sehr groß und sie selbst müssen puppenhaft klein dargestellt werden, was sichtlich seine Nachtheile hat. Oder aber, der Kreis der Schutzflehenden wird beschränkt auf eine Familie oder überhaupt auf eine kleinere Zahl. Dann darf aber mit viel Wahrscheinlichkeit angenommen werden, daß ein Votivbild vorliege, zu welchem die Stifter und ihre Familien in einer speziellen Beziehung stehen, die auch an dem Bild zum Ausdruck kommen wird. Ein sehr bekanntes Beispiel hiefür ist die Holbein'sche Madonna mit der Familie des Bürgermeisters Jakob Meyer von Basel in Dresden. Diese vereinfachte Darstellung bietet namhafte Vortheile und hat auch Schramm schon 50 Jahre vor Holbein dieselbe angewandt. Die Zahl der Schutzflehenden in seiner Skulptur ist nur sehr mäßig; dafür sind aber dieselben in größerem Maßstab ausgeführt, so daß die persönlichen Züge derselben zur Geltung gebracht werden können. Im Vordergrunde knieen zwei Personen, ein Mann und ein Weib, ein ohne Zweifel kinderloses Ehepaar. Bei dem Mann ist die flehende Hilfsbedürftigkeit besonders energisch in seinen Mienen ausgedrückt; das eine Auge desselben, das linke, scheint erloschen zu sein. Ob das ursprünglich beabsichtigt war, oder durch eine zufällige Beschädigung der Skulptur entstanden, muß anheimgestellt werden. Die Frau, auf der andern Seite im Vordergrund knieend, ist durch eine ansehnlich breite Gesichtsbildung charakterisiert. Dazu kommt, daß die beiden Männer hinter ihr, von ungefähr gleichem Alter wie sie, die gleiche Ausdehnung der Physiognomie in die Breite haben; es wird hiemit ein deutlicher und verständlicher Wink gegeben, daß unter ihnen eine nahe Blutsverwandtschaft bestehe, vielleicht, daß sie Brüder der Frau im Vordergrunde sind. Auch die etwas jüngere Frau hinter ihnen nimmt noch an dieser Gesichtsbildung theil. Sodann, hinter dem flehenden Mann, ist zunächst eine Frauensperson von etwas ordinärem Gesichtsausdruck, aber keineswegs mit breitem Gesichte, abgebildet. Die Ehegattin desselben kann das nicht sein, weil diese auf der andern Seite ist; aber sie kann eine nächste Verwandte des Mannes (Schwester) sein. Dann kommt eine Gruppe von drei Personen jüngern Alters. Zunächst an der Seite ein junges Mädchen mit sehr feiner Gesichtsbildung und mit gewählter Kleidung; hinter ihr ein Jüngling von gleichem Alter und noch ein Mädchen, das die Grenzen der Kindheit noch nicht überschritten hat. Sie sind sichtlich Geschwister unter einander, vielleicht Kinder der Schwester des Mannes im Vordergrund. Die starken Unterschiede in der Darstellung der Physiognomie einerseits und die Gruppenbildung nach Physiognomie und Alter andererseits, lassen das Bestreben des Meisters hervortreten, nicht bloß die Stifter selbst, sondern auch die nächsten Seitenverwandten derselben darzustellen. Ein anderer Gesichtspunkt für die Wahl und Anordnung dieser Gruppen wird sich wohl nicht ausfindig machen lassen. Eine Darstellung der verschiedenen Altersstufen ist nicht anzunehmen, weil das hohe Greisenalter bei beiden Geschlechtern fehlt und dieses Schema allzu regellos behandelt wäre. Aus der umfangreichen Kopfbedeckung einiger Frauen schließen zu wollen, daß hier außer den Laien auch geistliche (weibliche) Ordenspersonen haben dargestellt werden wollen, ist irrig. In der

Digitized by Google

Grablegung von Adam Kraft (cf. Bode: Geschichte der deutschen Plastik, Tafel 12), der gleichzeitig lebte, tragen die zahlreichen Figürchen der Stifterinnen, also Nürnberger Frauen, ganz die gleiche Kopfbedeckung und Mäntel, wie auf der Skulptur von Schramm. Daß jene aber nicht Ordenspersonen waren, geht aus den vielen Wappenschildern hervor, die ihnen beigegeben sind.

(Fortsetzung folgt.)

Literatur.

Das jüngste Gericht von Peter v. Cornelius, in der St. Ludwigskirche zu München, im Original 18 m hoch und 11 m breit; in Kupferstich 76 cm hoch, 46 breit; Fr. Gypens Kunstverlag. München.

Um dem Dogma vom jüngsten Gericht den Einfluß auf das sittliche Verhalten zu wahren, der ihm vor allen andern zukommt, wurden unsere Altvordern nicht müde, dasselbe an besonders in die Augen fallenden Stellen abzubilden, oft zwei ja dreimal an einem und demselben Gotteshaus: über dem Chorbogen gemalt, gemeißelt etwa oberhalb des Westportals, am westlichen Fenster in Farben leuchtend: damit niemand, ob er nun hinein- oder heraustrat, ob er im Innern weilte oder nur außen vorüberging, damit nicht einer sich den täglichen Mahnungen dieses stummen, nie verstummenden Predigers entziehen könnte. Da nun die christliche Kunst sich auf das Gotteshaus nicht beschränken läßt, da sie hereintreten will ins Leben, um auch die Wohnungen der gewöhnlichen Sterblichen mit Erinnerungen an die ewige Heimat zu durchflechten, so verdient es allerseits mit Freude begrüßt zu werden, daß endlich jener große von unseren Vorfahren mit Recht so bevorzugte Gegenstand in einem Kupferstiche vervielfältigt ist, der trotz seiner unerhörten Billigkeit — 24 M.! — den Forderungen der Kunst ebenso wie denen der Religion entspricht. Der Umstand, daß dieser Stich gerade das Kolossalbild des großen Meisters Cornelius wiedergibt, von welchem bekanntlich die Anhänger des Zeitgeistes rühmen, daß man seinen Schöpfungen auch unabhängig von seinem gläubigen und konfessionellen Standpunkt einen rein menschlichen Genuß verdanke — dieser Umstand dürfte einer Zimmerzierde (denn das ist dieser Stich von H. Merz in hohem Grade), welche mitunter auch auf andere als gläubige und eingeweihte Augen zu wirken hat, von dem und jenem sogar als ein Vorzug angerechnet werden. Eine christliche Zimmerzierde ist und bleibt dieses prächtige Bild doch, wie denn Cornelius vor allem gläubiger Christ und dann erst Künstler ist und in seinen religiösen Werken das Aesthetische und rein Menschliche durchgehends in den Dienst des Göttlichen und seiner eigenen begeisterten Ueberzeugung von dem Göttlichen stellt. Als Kunstwerk steht das „Jüngste Gericht“ durch die Kraft des Ausdrucks, durch die Gewalt seiner Tragik und glückliche Vertheilung von Entzücken und Schrecken, Verzweiflung und Siegesfreude auf der Höhe seines erhabenen Gegenstandes; als christliches Kunstwerk folgt es seiner einfach großartigen Anlage nach im ganzen treu dem Vorgang der heiligen Schrift: wenn wir es auch weniger als glückliche Abweichung empfinden, daß das Kreuz, welches doch das Zeichen des Weltenrichters ist, zu sehr verschwindet und wenn auch dies Auf- und Niederwogen der Gruppen — der eine Theil steigt bekanntlich zur Herrlichkeit auf, während der andere trotz verzweifelter Gegenwehr in den Abgrund gestürzt wird — weniger auf einem biblischen, als vielmehr einem künstlerischen Motive beruht. Was aber diesem größten Altarbild als Kunstwerk, und als religiösem Kunstwerk insbesondere zu statten kommt, ist der Umstand, daß es sich bei aller Eigenart von den großen Ideen des Mittelalters nährt und frei von Willkür sicher auf dem Boden der Tradition steht. So mächtig spricht der Ernst der alten Zeit aus diesen markigen Gestalten und Gruppen, daß wir (selbst ein Heine konnte sich dieses Eindrucks nicht erwehren) „ob der Erscheinung des Cornelius fast erschrecken; daß er uns vorkommt wie der Geist eines jener großen Maler aus raphaelischer Zeit, der aus dem Grab hervorsteige, um noch einige Bilder zu malen, ein todter Schöpfer, selbst beschworen durch das mitbegrabene innewohnende Lebenswort“.

Daß der Richter als Menschensohn dargestellt ist, über ihm die Zeichen seiner Erniedrigung, nicht leidenschaftlich erregt wie bei Michelangelo, sondern ernst und hoheitsvoll, die Guten zu sich rufend, die Bösen abweisend, dieser tiefsinnige Zug ist einfach biblisch. Der alten Kunstanschauung abgelauscht ist, daß zu seiner Rechten Maria, die Mutter der Barmherzigkeit, zu seiner Linken der Vorläufer Johannes, einst der Prediger unerbittlicher Gerechtigkeit gegen die Verstockten, anbetend vor dem Weltenrichter knieen. Biblisch ist, daß die Apostel als Mitrichter (auf der rechten Seite) sich um den Herrn schaaren (vgl. Matth. 19, 28); dem Geist der Bibel gemäß ist, daß auf der andern Seite die Patriarchen und Propheten sich hinzugesellen, sie, die den Tag des Herrn vorausgeschaut und -verkündet, vor allen hervorragend Moses, das Gesetz als Spiegel des Gewissens in Händen. Biblisch ist das aufgeschlagene Buch des Urtheils zu Füßen des Richters von einem majestätischen Engel gehalten, während vier andere um diesen dicht gedrängt in die Posaunen stoßen, deren Ton in die Tiefen der Erde dringt — und sicherlich im Geist und Sinn der Schrift gedacht ist es, wenn Michael, von jeher der Hauptstreiter wider Satan, mit erhobenem Schwert und Schild die Scheidewand bildet zwischen Gut und Bös, zwischen Verdammnis und Beseligung. Biblisch und zugleich im höchsten Grad malerisch ist es, wenn die verschiedenen Gestalten durch ihre bloße Charakteristik verrathen, ob und warum sie zu den Beseligten oder zu den Verworfenen gehören: biblisch, weil nach der Lehre der Bibel die Auferstehungsleiber das Siegel ihres Endloses deutlich aufgeprägt an sich tragen werden; malerisch, weil so die einzelnen Figuren dem Beschauer von selbst ihre ganze Geschichte erzählen

Digitized by Google

und ihn befähigen, bei jeder der dargestellten Personen ohne Mühe auf die ihr zugewiesene Rolle einzugehen. Dies unmittelbare Verständniß wird noch erhöht dadurch, daß die einzelnen Scenen wie Licht und Schatten einander gegenüber gestellt sind: hier Michaels lichte Siegesgestalt, dort Satans finsterer Trotz; auf der einen Seite der Fluch, welchen Untreue, Haß und Verrath trifft, auf der anderen der Lohn der Treue und Freundschaft; die sieben Hauptsünden gegenüber den acht Seligkeiten u. s. w. Darum ist aber doch manches noch nicht genügend aufgehellt, wie es bei einem Werk von solcher Höhe und Tiefe nicht anders sein kann, z. B. in welcher Aufeinanderfolge die acht Seligkeiten dargestellt sind. Mancher Zug wird erst dem Nachdenkenden klar, z. B. daß wir in dem Freundinnen-Paar Noemi und Ruth, in den beiden zum Himmel schwebenden Kirchenvätern wohl Gregor d. Gr. und St. Augustinus zu erkennen haben; daß der Sturz des geistigen Empörers, den Kopf nach abwärts, eine Erinnerung an Dante, das Wiedersehen der beiden Liebenden, deren Treue gekrönt wird, eine an Fiesole ist. (Vgl. Schrott's Erklärung.)

Aber etwas anderes ist das tiefere Verständniß unseres Bildes, etwas anderes sein unmittelbarer Eindruck. Letzterer ist garantirt durch die Natürlichkeit der Anordnung, die Einfachheit der Handlung, die Kraft des Ausdrucks. Und diesen Eindruck zu erfassen und sich von ihm erfassen zu lassen, dazu genügt das einfache Anschauen ohne alle Büchergelehrsamkeit. Wer erblickt hierin nicht das Kennzeichen der populären und darum namentlich der religiösen Kunst?

Von dem Merz'schen Kupferstich brauchen wir eigentlich nur zu sagen, daß seine Feinheit gar nicht ahnen läßt, wie wenig er kostet! Die Figuren sind mit der zartesten Genauigkeit wiedergegeben, die sich nicht bloß auf die Umrisse, sondern auch auf die Gesichtszüge, die Falten der Gewänder und die kleinsten Linien erstreckt: eine Genauigkeit, die durchaus nothwendig ist, wenn ein Gemälde von 18 m Höhe und 11 m Breite in solcher Verkleinerung noch wirksam sein soll. Die Abwesenheit der Farben aber ist der geringste Verlust, da diese auch auf dem Original bekanntlich nicht sehr zur Geltung kommen — nach der Absicht des Meisters auch nicht kommen sollten! „Es wäre weniger die rein geistige Vision einer über alle menschlichen Begriffe erhabenen Thatsache, wenn es mehr Farbe hätte." Dieses Urtheil des alten Niccolini über Michelangelos Schöpfung des Menschen in der Sixtinischen Kapelle scheint uns auch für das besprochene Werk zutreffend. Eugen Keppler.

Himmelsleiter. Betrachtungsbuch für das christliche Volk von Friedrich Beetz, Pfarrer in Weiterdingen. Regensburg, Pustet 1889. 463 S.

Dieses Büchlein verdient in der That in einem christlichen Kunstblatt Erwähnung und wärmste Empfehlung, denn es ist durchzogen von einer stattlichen Reihe von Bildern, und zwar von Bildern der besten Art. Die Verlagshandlung hat die schönen, frommen Kompositionen des sel. Professors Klein und des in seinem Geist arbeitenden Ordensbruders Max Schmalzl C. Ss. R., welche zur Ausstattung liturgischer Bücher hergestellt wurden, für das Buch zur Verfügung gestellt, und der Verfasser hat in ganz vortrefflicher Weise Betrachtungen ausgearbeitet, welche sich an diese Bilder anschließen, so daß hier Wort und Bild aufs Schönste harmoniren und gegenseitig sich fördern. In der That ein trefflicher Gedanke und ein segensreiches Werk, das gleichviel Gutes leisten kann, sowohl was die Pflege der Andacht, als was die Pflege der Kunst im christlichen Volk anlangt. Das Betrachten, das der heutigen Menschheit so schwer fallen will, ist durch das Mittel des Anschauungsunterrichts ganz wesentlich erleichtert. Dadurch wird zugleich die religiöse Kunst am sichersten dem christlichen Volk wieder zur Freundin und Begleiterin. Wir zweifeln gar nicht, daß dieses Buch in Bälde ein Liebling unseres katholischen Volkes sein wird. Besonders werthvoll sind noch einzelne Beigaben, wie die Zusammenstellung der wichtigsten Vorbilder und deren Erfüllung, der wichtigsten Prophezien und ihrer Erfüllung, der gebräuchlichsten christlichen Sinnbilder; den Schluß bilden die gewöhnlichen Andachten und ein Kreuzweg mit 14 trefflichen Darstellungen. In der Serie der Betrachtungen wären noch einige weitere Passionsmeditationen und Passionsbilder angezeigt, welche wohl eine zweite Auflage bringen wird, der wir auch ein besseres Papier wünschen. Die schöne Gabe sei nochmals allgemeiner Beachtung empfohlen.

Annoncen.

Geschwister Burger

Munderkingen (Württemberg)

empfehlen:

Pluviale

von 45 M. an, mit einfach gesticktem Stab und Cappa. Aus feinstem Patentsammt, mit gefüllt gesticktem Stab und Cappa, ein ganz gesticktes Bild auf der Cappa 150 M.

Meßgewänder

in der Ausführung wie die Pluvialien sind immer 1/3 billiger als jene. Von 80 M. an wird in die Casula je nach Wunsch ein Bild in das Kreuz eingestickt.

Die hier nicht aufgeführten kostbaren Paramente, wie ganz goldgestickte Meßgewänder 2c. betreffend, ebenso Linnengegenstände, verweisen wir auf unser Preisverzeichniß. — Nichtkonvenirende Paramente werden, wenn auch festbestellt, gerne wieder zurückgenommen. — Aeltere Paramente repariren wir sorgfältig und billig, bei sofortiger Bedienung. — Wir lassen nicht reisen und bitten die HH. Geistlichen, geehrte Aufträge schriftlich an uns gelangen zu lassen. — Auswahlsendungen stehen jederzeit gerne zur Verfügung.

Stuttgart, Buchdruckerei der Akt.-Ges. „Deutsches Volksblatt".

Digitized by Google

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Professor Dr. Keppler in Tübingen.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins, für denselben: der Vorstand Professor Dr. Keppler.

Nr. 9.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährl. für M. 2. 05 durch die württemb. (M. 1. 90 im Stuttg. Bestellbezirk), M. 2. 20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, fl. 1. 27 in Oesterreich, Frcs. 3. 40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie gegen Einsendung des Betrags direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblatts" in Stuttgart, Urbansstraße 94, zum Preise von M. 2. 05 halbjährlich.

1889.

Deutschlands Riesenthürme.

Von Stadtpfr. Eug. Keppler in Freudenstadt.
(Fortsetzung.)

In Straßburg haben wir den letzten Baumeister vergeblich bemüht gefunden, seinen Riesen unter den Hut zu bringen. Die achteckige Pyramide wollte weder mit der viereckigen Laterne auf ihrer Spitze, noch mit dem achteckigen Bau zu ihren Füßen irgend eine befriedigende Verbindung eingehen; auch konnte sie so keine eingehen und selbst dann nicht, wenn ein Deckmantel von reichem Detail wäre darüber gelegt worden. In diesem Durcheinanderwerfen von Grundformen, die es nicht gelingt zusammenzufassen, müssen wir Nachlaß des urtheilenden Kunstsinns konstatieren: ein noch tieferes Uebel als bloß das Entweichen des richtigen Stilgefühls, welches gleich am Fuß des Hülz'schen Baues in der umgekehrten Accolade und sonst noch in allerhand Verschlingungen und Verschnörkelungen zu Tage tritt. Alsdann entdeckten wir bei abnehmender Kunst zunehmende Künstelei, bei größerer Gewandtheit, mit welcher man das System zu behandeln gelernt, Nachlaß des inneren Gehalts, bei vollendeter Technik Willkür und eitle Spielerei: Anzeichen, welche sämmtlich auf die Diagnose „Abnahme der schaffenden Kraft" hinweisen. Und eben diese zwei seltenen und noch seltener sich zusammenfindenden Eigenschaften: urtheilender Kunstsinn und schaffende Kraft reichten einander (hätte man es glauben sollen, nachdem eine ganz neue Kunstrichtung ihren Siegeslauf angetreten und Malerei und Skulptur schon in ihre Zauberkreise gezogen!) noch einmal einträchtiglich die Hand zum Bunde, um die zwei größten Schöpfungen dieser Spätzeit hervorzubringen: jenes Riesenwerk von massenhafter Großartigkeit und markigster Kraft, den Ulmer Münsterthurm und, weiter unten an der Donau, die weniger kräftige, dafür leichtere und graziösere, nichts destoweniger aber grandiose Wiener Spitzsäule; das eine der gewaltigste Gedanke, welcher jemals Fleisch angenommen in einem alternden und theilweise schon alterirten Stil; das andere ein zwar nicht ebenso erhabenes, aber immerhin ganz ungewöhnliches Meisterwerk in verhältnißmäßig noch reinen und wohlverstandenen Formen.

Trotz diesen reinen Formen sagten wir Eingangs, der Wiener Stephansthurm gehe in der Auflösung des strengen Stils noch einen Schritt weiter als sein Ulmer Genosse. Wir sagten dies nicht von den Einzelgliedern: diese sind, wie gesagt, ausgezeichnet durch Schönheit und Reinheit; zwei Prachtstücke, die beiden Giebel, sind geradezu musterhaft nach Zeichnung und Ausführung, wenn auch einer derselben aus zwei sich durchkreuzenden Dreiecken besteht, was nur in der Spätzeit vorkommt. Auch der geschweifte Zierbogen über dem großen Thurmfenster zeigt noch das schönste Verhältnis der Krümmung. Die Abwesenheit alles verzweigt pflanzlichen und verzwickt metallartigen Ornamentes, wie es, mehr aus Manieriertheit als aus einem organischen Gesetz hervorgegangen, an spätgothischen Bauwerken (auch am Ulmer Thurm) vorzukommen pflegt, fällt in Wien angenehm auf. Dagegen ist das organische oder konstruktive Gesetz hier, wenn nicht gelöst, doch gelockert dadurch, daß die Einzelzierate nicht sich als dienende Glieder an die architektonischen Hauptlinien anschließen, um sie hervorzuheben, vielmehr in überwuchernder Fülle das Ganze einhüllen bis zum Verschwinden der linearen Gliederung. Das ist Lockerung der Verbindung zwischen der Architektur und dem Beiwerk, und diese Lockerung ist uns ein bedeutsameres Anzeichen von der Auflösung

Digitized by Google

des strengen Stils als einzelne mißbildete Formen. Zum Glück ist dieses Beiwerk während es hier weniger aus der Architektur herauswächst, in sich selbst desto enger mit allen seinen Einzelheiten verwachsen. So wird eine gewisse weiche Verschwommenheit der Hauptumrisse doch nicht zu einer Zerflossenheit im Einzelnen. Als ein eng verschlungenes Gewebe wächst es geflügelt zu des Riesen Haupt empor und hüllt selbst die mächtigen ins Kreuz gestellten Streben in sein undurchdringliches Dickicht.

Letztere verjüngen sich, indem sie unzählige Thürmchen und Pyramiden von ihrer Hauptmasse absondern, stetig von unten auf und leiten oberhalb des viereckigen Thurmabschnitts den Uebergang zu der pyramidalen Hauptform in der schon bekannten Weise ein, nämlich durch reich gegliederte Fialenthürme, in welche sie sich verflüchtigen. Diese erscheinen wie in der Wurzel so auch in ihren freigewordenen Schlußpyramiden enger an das Achteck angeschmiegt, also von nicht so selbständiger Bildung und Stellung, wie in Freiburg oder Köln, was in dem verhältnißmäßig kleineren Durchmesser und schlankeren Emporstreben des Hauptkörpers seinen Grund hat. Die vier Spitzen dieser Pyramiden, sowie die Endfialen der Ecken des Achtorts tragen wieder in sehr sinniger, dem Auge wohlthuender Weise, ähnlich wie in Freiburg, die aufstrebende Bewegung über den freien Gang empor, welcher um den schlank aufschießenden, durchsichtigen und von vier Wimpergkränzen umgebenen Steinhelm läuft, dessen Rippen mit etwa einen Meter langen Pflanzenknorren besetzt sind und in die mächtige von dem Doppeladler mit Kreuz überragte Schlußblume auslaufen. Wenden wir uns nach einer der vier Seiten unseres Thurmriesen, so deutet ein kleines Gesims über dem Fensterpaar, welches die dreifachen Eingangsbogen überragt, eine Scheidung des viereckigen Baus in zwei Hälften wenigstens an. Dieses Gesims bildet die Unterlage für den herrlich durchbrochenen dreifach getheilten Giebel, der die Giebelreihe der Langseite auch um den Thurm herum fortsetzt und das gegen 50 Fuß hohe Glockenfenster im zweiten Stockwerke zum Theil bedeckt. Etwas mehr markirt, jedoch keineswegs auffallend (nein, ein solches Trennungsglied, als welches einige die Freiburger Umgangsgalerie so störend fanden, tritt hier nicht zu Tage mitten „in der Erscheinungen Flucht"!) ist die Mittellinie zwischen der viereckigen und höheren achteckigen Hälfte, ein schwaches, diesmal auch den Körper der Strebepfeiler umziehendes Gurtgesims. Auf diesem schwingen sich je zwei mit einander verschränkte Giebel, noch zierlicher als der schon beschriebene, auf, welche das große fialenbekrönte Fenster des dritten Stockwerks in ihre Mitte nehmen. So auf jeder Seite des Oktogons, dessen Ecken nicht scharf abgeschnitten wie in Freiburg, sondern mit Blenden und Thürmchen gegliedert, einen Wettlauf eingehen mit den vier großen Fialenstellungen (den Ausläufern der Streben) und zuletzt durch ihre Spitzen und die Spitzen ihrer Genossen einen sehr wirkungsvollen Kranz bilden, welcher den Fuß der Hauptpyramide umschließt. — Wie man sieht, fehlt es in Wien keineswegs an Durchbrechung der Massen, an Zuspitzung, an gelungenen Uebergängen und befriedigender Verbindung der Theile, überhaupt nicht an durchdachtem Aufbau — an aufstrebender Bewegung am allerwenigsten! Aber diese vollzieht sich bei weitem nicht in so bestimmten Abschnitten wie in Ulm, vielmehr in wellenförmigen Linien mit ununterbrochener Stätigkeit der Umrisse, so daß ein Theil aus dem andern gleichsam auszufließen scheint und alle Einzelheiten in ungezwungener Leichtigkeit zu einem harmonischen Ganzen sich verbinden.

In Ulm dagegen wird die Masse durch die Kraft überwunden, der Verstand vor allem durch die Oberherrschaft der Grundformen befriedigt. Weniger mit mildernbem Beiwerk bekleidet, deutet dieser Riesenkörper alle Umrisse sichtbarer an. Ueber dem flach ansteigenden Pultdach der herrlichen dreitheiligen Vorhalle baut sich die Prachtpartie des Ganzen auf, die drei himmelhohen von geschweiften Bögen überdachten Durchbrechungen. Hinter ihnen, tief im Hintergrund, leuchtet ein die ganze Fläche einnehmendes ebenso riesiges als zierlich gegliedertes Fenster hervor und zugleich ins Innere des Mittelschiffes, welches es mit Licht überflutet, hinein.

Digitized by Google

Das dritte Stockwerk ist ganz durchschossen durch die zwei dreigliedrigen ebenfalls außerordentlich hohen Fenster, welche durch ein wagrecht durchlaufendes Band von zierlichem Maßwerk in zwei Hälften getheilt werden und ihre geschweiften Krönungen über die Brüstung der Plattform hinaufsenden, welche den viereckigen Bau wagrecht abschließt. Wagrecht, also ohne Zuspitzung endigen leider (auch an der Plattform) die im übrigen kräftig entwickelten und in lebendigster Gliederung majestätisch aufragenden Hauptstrebepfeiler. In reich verzierte Spitzthürme dagegen, welche das Aufstreben glücklich über die Plattform hinauftragen, wachsen die sehr sinnig in den Pfeilerecken angebrachten Treppenthürme aus. Diese sind im dritten Stockwerk als durchsichtiges Gitterwerk behandelt, im zweiten, neben dem großen Prachtfenster, aus festerem Gefüge hergestellt. Das sehr schlanke Achteck von den schönsten Verhältnissen steht mehr, statt daß es wie in Freiburg oder in Köln herauswachsen würde, auf dem unteren Bau. „Scheinbare Verbindung wird dagegen theilweise durch die Spitzen der Treppenthürmchen und Galleriegiebel gewonnen und würde es noch mehr, wenn die fehlende Ausspitzung der Strebepfeiler statt hätte. Das Achteck mit seinen Doppelvergitterungen und reichen Pfeilern an den Ecken erscheint wieder eigenthümlich prächtig; nur haben die in den Ecken frei schwebenden Maßwerkverzierungen zu sehr das Gepräge der Metallformation. Die vier achtseitigen Eckthürmchen mit den Schneckenstiegen, ähnlich den sechsseitigen am Thurme des Straßburger Münsters, haben vor letzteren voraus eine mehr pyramidale Form mittels stärkerer Ausladung der Strebepfeiler; gemein mit denselben wieder die obere platte Endigung. Mit dem mittleren Achteck sind sie scheinbar besser verbunden als die Straßburger, weil sie in die Oeffnung desselben mit einem ihrer Pfeiler eintreten. Der durchbrochene (aus zusammengewachsenen Blütenkronen bestehende) Helm ist luftiger gehalten als die Pyramiden zu Freiburg und Köln und ist behufs Unterbrechung der sonst allein in geraden Linien aufsteigenden Bewegung in Zwischenabsätzen mit giebelartigem Gallerienwerk (Kränzen von geschweiften Wimpergen) umzogen.“ (Kallenbach.)

(Fortsetzung folgt.)

Erweiterung und Vergrößerung von Kirchen.

Drittes Beispiel.

Die Kirche, langgestreckt und schmal, das Schiff 18,1 Meter lang, 6,6 Meter breit, hat an sich schon ungünstige Verhältnisse, und bietet nicht zur Hälfte genügenden Raum für die 965 Seelen starke Gemeinde. Zum Glück hat sie eigenen

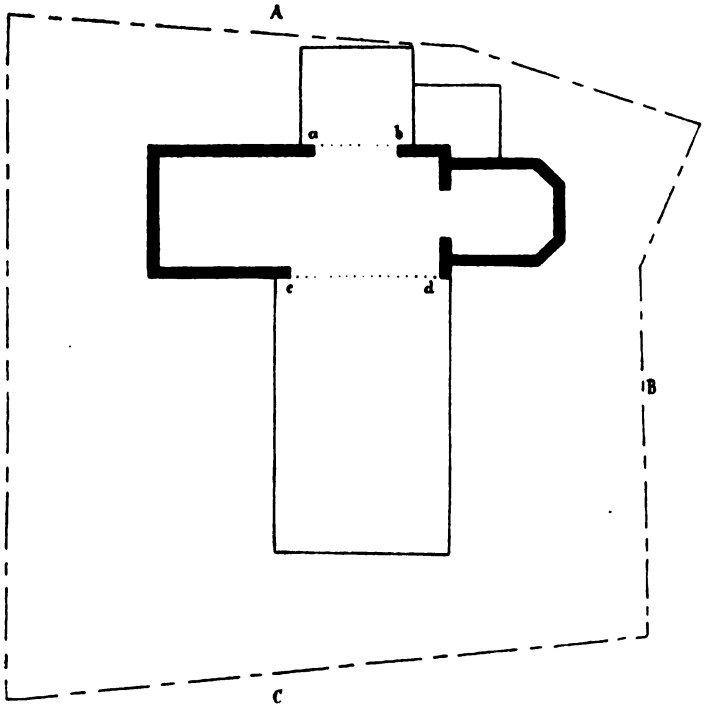


Fig. 10.

Digitized by Google

Bauplatz, wie Fig. 10 zeigt. A ist die Straßenseite, B eine schwerer zugängliche Böschung, C ein Baumgut, bei D sind Häuser.

So wäre genügend Raum, um eine einschiffige Kirche neu zu bauen. Aber wir haben Grund zu sparen, und gar keine Lust, den alten, mauertüchtigen Bau niederzureißen. Daher reißen wir zwei Breschen in die alte Kirche bei a—b und c—d und stellen den Neubau quer über den alten, bei a—b den Chor, bei c—d das Schiff. So erhalten wir eine Kreuzkirche mit zwei Querflügeln und einem neuen Chor, verlieren keinen Zoll vom alten Raum und gewinnen zu den 123 Quadratmetern der alten Kirche 216 neue, wozu noch der geräumige neue Chor kommt. Der alte Chor wird als Seitenkapelle eine sehr willkommene Verwendung finden.

Viertes Beispiel.

Eine Kirche mit gewölbtem Chor und gewölbter Nebenkapelle; der Thurm an der dem Chor entgegengesetzten Seite. Daß wir die gewölbten Räume eben so wenig als den Thurm aufopfern wollen, steht fest. Das Kirchlein steht nach Länge und Breite in keinem Verhältniß mit dem Chor, noch weniger mit dem Bedürfniß der Gemeinde, welche fast 1900 Seelen hat. Eine Verlängerung hindert der Thurm.

Daher bleibt uns kein anderer Ausweg übrig als, wie bei dem vorigen Beispiel, Chor und Schiff auf beiden Seiten des alten Baues anzuschiften. Dadurch bleiben uns die früheren Räume erhalten und wir gewinnen, ohne den neuen Chor zu rechnen, 240 Quadratmeter. So können wir mit mäßigem Aufwand dem Bedürfniß in angemessener Weise genügen, und die monumentalen Teile des alten Baues retten. Diese Aufgabe würde um so leichter gelingen, wenn das Gerücht, man habe die vorhandenen Geldmittel zur Ausmalung der kleinen Kirche verwendet, sich glücklicherweise als unwahr herausstellte. (Fortsetzung folgt.)

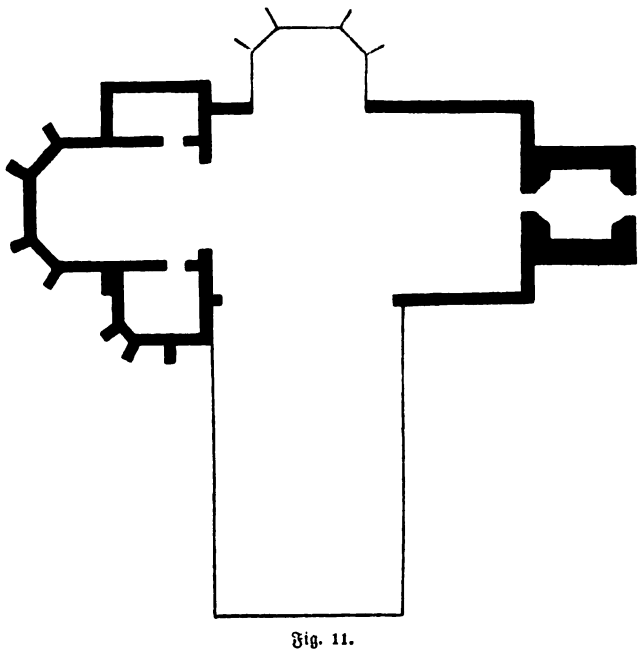


Fig. 11.

Die Wandgemälde im Domkreuzgang zu Brixen.

(Fortsetzung.)

Nehmen wir zu diesem Cyklus der Moral noch hinzu die ihm verwandten, wohl von demselben Meister stammenden Bilder der elften Travée, die Werke der leiblichen Barmherzigkeit darstellend, kleine, genreartige Bildchen, welche immer Jesus mit der benedictio auf dem Spruchband in die Scene hereinnehmen; dann der Prasser und der arme Lazarus hinieden und in der andern Welt. Gewiß eine gesunde Moral, welche in solcher echt christlichen Weise die Habsucht verdammt, wahre auf Gott gerichtete Frömmigkeit und bußfertige Gesinnung predigt und, so sehr sie Werkgerechtigkeit verurteilt, doch auf Werke der Barmherzigkeit dringt, auch dem Kirchenfürsten beim Eingang in seine Kathedrale (das altromanische Portal am Anfang der elften Travée bildet jetzt eine Nische für ein Bild des Herrn an der Geiselsäule) seine Pflichten vorhält. Dieser ganze Cyklus stammt aus dem 14. Jahrhundert; in ihm begegnet sich so recht italienische und deutsche Kunst, die Aehnlichkeit mit Giottos Malerei ist unverkennbar; der Beeinflussung durch dieselbe verdankt der deutsche Pinsel eine Beweglichkeit, eine Sicherheit in Fixirung der Affekte, in der dramatischen Darstellung, einen Schwung der Linien bei aller primitiven Einfachheit der Zeichnung, wie die rein deutschen Malereien dieser Zeit dies entfernt nicht aufweisen können. Namentlich die Architektur-

Digitized by Google

motive erinnern durchweg an giotteske Kunst (Semper S. 13).

Das sog. Auferstehungsbild in der zwölften Travée, von welchem Semper und Tinkhauser reden, welch letzterer die Verkündigung der elften Travée mit demselben zusammennimmt als Anfang und Ende der Erlösung, ist in Wahrheit ein Erbärmdebild; der Heiland steht im Grab, mit allen Wunden, in den über der Brust gekreuzten Händen Geisel und Ruthe; neben ihm Maria und Johannes anbetend, links noch St. Agnes, ein still ergreifendes Leidens-, kein Auferstehungsbild, aus dem 14. Jahrhundert. In derselben Abtheilung noch einzelne Heilige von ausgeprägt deutschem Charakter, ebenfalls Werke des 14. Jahrhunderts, aber von anderer Hand als das Erbärmdebild; unter dem ziemlich groben Bild des hl. Christophorus allerlei phantastische Meerthierchen in den Wogen, zum Theil auf Geigen und Hörnern Musik machend.

In den folgenden Abtheilungen hat sich nicht mehr viel erhalten, in der dreizehnten ein Dreikönigbild wohl von 1410, nobel und fromm in der Auffassung, und einige Heiligenfiguren aus dem 14. Jahrhundert; in der vierzehnten die sieben Freuden Mariens, sehr verdorben; Semper agnoscirt die Auffindung im Tempel als Werk des Meisters mit dem Skorpion, die Krönung Mariens als Werk Jakob Sunters; in der fünfzehnten eine Madonna auf dem Thron mit männlichen und weiblichen Heiligen, ein Kölnische Einflüsse verrathendes Bild von 1426; die Sybilla Albunea, welche dem Kaiser Augustus die hl. Mutter mit dem Kind zeigt, ist fast nicht mehr zu erkennen.

Schon aus dieser Skizze ist zu ersehen, welch reiche Ausbeute ein Studium dieser Bilder dem Kunstforscher, dem kirchlichen Maler und dem Freund der alten Kunst gewährt. Auch leuchtet ein, welch richtige Stellung gerade diese Fresken in der Geschichte der Wandmalerei des 14. und 15. Jahrhunderts einnehmen, als Mittel- und Verbindungsglieder zwischen italienischer und deutscher Kunst. Von den Vortheilen dieser Vermählung profitiren auch noch die beiden Meister, deren Gestalten insbesondere durch Sempers Forschung jetzt erstmals ganz konkret in die Kunstgeschichte hereintreten, je in Begleitung einer respektablen Zahl von Werken.

Der Meister mit dem Skorpion wirkte ca. 1430—65. Seine Stärke liegt in der Gabe, mit Leben, Nachdruck und Feuer zu erzählen und zu schildern; in der Welt der Affekte bewegt er sich mit großer Sicherheit und Wahrheit; in der dramatischen Kraft, im Ungestüm der Haltungen und Bewegungen gemahnt er unmittelbar an die Kunst Giottos, von der er sichtlich berührt ist. Er zeichnet gewandt, nur muthet er mitunter in Körperstellungen und Verkürzungen sich selbst zu viel zu und ist er in der Perspektive unsicher; Komposition und Gruppirung gelingt ihm meist sehr gut und in der Postirung und Durchführung der einzelnen Gestalten zeigt sich ein sicherer Wurf und richtiges Gefühl. Die Gewandung zeigt noch die traditionellen geschwungenen Linien und wird erst in der Spätzeit des Meisters in Folge flandrischen Einflusses etwas knittrig und brüchig. Die charakteristisch scharf geprägten Gesichter sind oval, das Incarnat bräunlich schattiert; sonst ist das Kolorirte lebhaft und reich. Zur Kennzeichnung des Meisters muß noch angefügt werden, daß er die religiösen Themate im tiefernsten Glaubensgeist, aus innerstem Empfinden und Erfassen heraus zur Darstellung bringt; daher wirken seine Bilder auch unmittelbar ergreifend, mit der Ueberzeugungskraft der Wahrheit auf den Beschauer. Dank den Untersuchungen Sempers können wir nun folgende, der Entstehungszeit nach geordnete Werke dieses Meisters nennen: 1) Kreuzigungsbild im Kloster Wilten, in Tempera auf Holz gemalt; 2) Kreuzigung und Eccehomo im Kreuzgang zu Brixen, dritte Travée; 3) Kreuzigung auf Holz in Oel im Ferdinandeum in Innsbruck (I. Kabinet Nr. 5); 4) Fresken in der Kirche von Klerant bei Brixen (Passion mit alttestamentlichen Parallelen, Legende des hl. Nikolaus, Verklärung Magdalenas, Eva Mutter des Fluches, Maria Mutter des Segens mit zwei Hostien in den Händen); 5) der zwölfjährige Jesus im Tempel, Kreuzgang in Brixen, 13. Travée.

Jakob Sunter, Schüler des vorigen Meisters, wirkte in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Er hat viel von

Digitized by Google

seinem Lehrmeister sich angeeignet; in der Komposition ahmt er ihn nach und auch in der Kraft und Energie des Ausdrucks imponiert ihm sichtlich dessen Vorbild, dem er nacheifert, aber ohne es zu erreichen. Er ist offenbar zarter besaitet und weicher angelegt, als jener, und daher gelingt es ihm nicht, die herbe Kraft, die scharf accentuirte Kunstsprache desselben sich ganz zu eigen zu machen. Der Grundcharakter seiner Kunst bleibt sanft und mild. Viel mehr als in den Werken seines Vorgängers macht bei ihm sich ein ächt deutsches Element geltend, eine wohlthuende Gemüthlichkeit, eine mild ansprechende Wärme, Sinn für naiv unschuldige Anmut und Lieblichkeit, für poetische Auffassung. Damit stimmt die breite, rundliche Gesichtsbildung, die brüchige Gewandung, das freundlichere Kolorit und die in Rosa gelichtete Carnation. Wir geben ebenfalls nach Semper die Liste seiner Werke: 1) 1446 Pieta, Kreuzgang in Brixen, siebte Travée; 2) Tod einer Nonne, Temperabild auf Holz, Kloster Neustift; 3) 1458 Verkündigung, Gericht, Heilige, Stifter in der Grabnische im Kirchhofe zu Innichen; 4) 1461 Wandgemälde aus der Legende des hl. Jakobus, Jakobskirche an der Mahr bei Brixen; 5) 1462 Passion, Kreuzgang in Brixen, zweite Travée; 6) 1463 Krönung Mariens, ebenda, vierzehnte Travée; 7) 1464 Passion, Gericht, Fresken in der Kirche von Melaun bei Brixen; 8) 1470 Grablegung, Nebenbilder zum Eccehomo- und Kreuzigungsbild, Kreuzgang Brixen, dritte Travée; 9) 1471 die glorreichen Geheimnisse, Kreuzgang Brixen, fünfte Travée; 10) Krönung Mariens, Fresko von 1474 in der Kirche von Vahrn.

Das Studium dieser Gemälde und Meister sei zum Schluß noch einmal angelegentlich empfohlen, namentlich auch den kirchlichen Malern, die hier von der alten religiösen Kunst sich inspirieren lassen können.

Ueber die „Hirscher'sche Madonna"

von Pfarrer Dr. Probst in Essendorf.

(Fortsetzung.)

Welcher Umstand konnte aber den Künstler bewegen, die Seitenverwandten bei diesem Votivbilde speziell zu berücksichtigen?

Das Vermächtniß der Katharina Hager, dessen Inhalt oben angeführt wurde, ist geeignet, darüber einigen Aufschluß zu geben. Dasselbe umfaßt sichtlich die ganze Liegenschaft der Eigenthümerin, wie es nur bei dem Mangel an Leibeserben vorzukommen pflegt. Ein kinderloses Ehepaar wird auch auf der Skulptur an bevorzugter Stelle als Hauptstifter dargestellt; die Seitenverwandten aber werden als quasi Mitstifter behandelt. Nicht ohne Grund; denn dieselben haben im gegebenen Fall auf ihr eventuelles Anrecht an das Erbe zu Gunsten des geistlichen Vermächtnisses verzichtet und rücken dadurch moralisch in die Stellung von Mitstiftern vor.

Ein Wappen sodann ist auf der Skulptur nirgends zu sehen, das doch nicht fehlen würde, wenn die stiftende Familie dem Patriziat angehört hätte. Im Einklang damit weist auch der Stiftungsbrief auf eine ganz einfache Familie hin, deren Hauptbesitz an Liegenschaften, außer dem Haus, der Baumgarten und Weingarten war (Rebleute). Selbst die Physiognomien der Stifter und ihrer Seitenverwandten widersprechen dieser Annahme nicht.

Man kann also keineswegs sagen, daß die Darstellung der Skulptur an jeden beliebigen Altar oder beliebigen Ort passen würde, so wenig als die Holbeinische Madonna mit der Familie des Jak. Meyer. Es werden vielmehr bestimmte Familienverhältnisse vorausgesetzt und der Stiftungsbrief zu dem Frauenaltar der untern Pfarrkirche einerseits, wie die Skulptur andrerseits, passen in einer Reihe von speziellen Zügen zusammen. Wenn der Hochaltar in einer der beiden Pfarrkirchen einer ähnlichen partikularen Stiftung sein Dasein verdankt hätte, so würden die Akten darüber doch wohl nicht ganz schweigen. In seiner Geschichte von Ravensburg führt Hafner (l. c. S. 181) allerdings auch die Stiftung eines Frauenaltars in der Frauenkirche daselbst auf, der durch einen Chorherrn von Konstanz gestiftet wurde, aber schon um das Jahr 1334. Sonst werden noch daselbst angeführt die Altäre zu Ehren des hl. Nikolaus und der hl. Katharina ꝛc. (l. c. S. 188, 377), aber nichts von einem Hochaltar oder Frauenaltar in der Frauenkirche, der mit dem Altar vom Jahre 1480 irgendwie zusammenfallen könnte.

Das sind eine Reihe von Anhaltspunkten, die uns bewogen, die Stiftung der Katharina Hager wirklich in Verbindung zu bringen mit dem Bildwerke von F. Schramm und so zugleich für die offenbar recht eigenthümliche Auffassung und Darstellung der Stifter desselben einiges Licht zu gewinnen. Es ist nicht bloß die Zeit der Hager'schen Stiftung

Digitized by Google

(1479) und der Entstehung des Altars (1480), welche an und für sich schon einen gewissen Grad von Wahrscheinlichkeit hiefür begründen, sondern auch eine Anzahl von andern spezifischen Zügen, die aus der Skulptur selbst entnommen werden können und welche nicht bloß zufällig mit jenem Stiftungsbrief übereinstimmen können.

Was nun aber die Idealfigur der Madonna selbst betrifft, so ist dieselbe sehr originell aufgefaßt. Die Attribute ihrer Hoheit fehlen ganz: die Krone und selbst das Jesuskind; aber in ihr selbst, in ihrer Person und in der hohen geistigen Bedeutung, die der Meister seiner Skulptur zu verleihen wußte, ist dieselbe kräftig genug ausgedrückt. Die Madonna taucht ganz ein in das herbe Leid der schutzflehenden Menschen; sie wird von dem Leid derselben als mitergriffen dargestellt und vermittelt die Leiden der Menschen durch ihre Fürbitte zu dem Thron des Höchsten, zu welchem sie aufblickt, wie die Menschen zu ihr emporschauen. Ihr ganz inniges Verhältniß zu den Menschen ist aber dadurch ausgedrückt, daß sie, wie bei Holbein, auf dem gleichen Boden wie die Schutzflehenden steht, mitten unter ihnen, und daß sie selber mit beiden Händen huldvoll den Mantel ausbreitet, unter dem die Menschen Schutz suchen und finden. Anderwärts wird mit Vorliebe zu diesem Zweck die Hilfeleistung einer Anzahl von Engeln in Anspruch genommen. Bei Holbein breitet sich der Mantel von selbst aus, ohne Beihilfe der Madonna oder der Engel. Wir glauben aber, daß die Auffassung von Schramm an Einfachheit und Innigkeit hinter keiner zurückbleibt. Wenn man die Arbeit desselben mit der vielleicht gleichzeitigen, den gleichen Gegenstand darstellenden Skulptur eines norddeutschen Meisters im Dom zu Lübeck (cfr. Münzenberger: Mittelalterliche Altäre Deutschlands im IV. Heft) vergleicht, so erkennt man, wie weit der Ravensburger Meister in Auffassung und Ausführung seinem Zeitgenossen überlegen ist. Man kann die Mängel der citierten Skulptur nicht auf Rechnung des abbildenden Zeichners setzen, weil das Bild im Lichtdruck mitgetheilt wird.

Auf eine ausführliche Beschreibung der Idealfigur der Madonna als Helferin der Christen brauchen wir uns hier nicht weiter einzulassen; wir bemerken nur noch, daß der lange schmale Streifen, der über den ganzen Leib herabreicht, in schmalen Längesfalten sich kundgebend, offenbar ein Skapulier ist. In Ravensburg bestand damals ein Karmeliterkloster, ein Umstand, der hier zur Beleuchtung der Anwendung dieses Gewandstückes dienen mag.

Faßt man den Eindruck, den diese Skulptur macht, kurz zusammen, so erscheint F. Schramm als ein Meister, der die Eigenschaft und die Befähigung besaß, Idealfiguren mit den einfachsten Mitteln in gelungener Weise zu schaffen, dem aber dabei auch das Geschick nicht fehlte, so klar in das wirkliche Leben einzudringen, daß ihm auch die bildliche Darstellung lebender Persönlichkeiten keine Schwierigkeiten macht. Er vermengt aber diese beiden Sphären nicht mit einander. Bei Darstellung der Realfiguren zollt er der Wirklichkeit vollen Tribut, verleiht denselben derbe und auch feine Züge, wie er sie vorfindet; seinen Idealfiguren aber versteht er den Stempel überirdischer Schönheit aufzudrücken.

Das sind Eigenschaften, die nicht so leicht mit einander verbunden werden, und die auch hinreichend sein werden, um die Werke dieses Meisters von andern des 15. Jahrhunderts zu unterscheiden. Gegenüber seinem würdigen Landsmann und Kunstgenossen Jakob Ruß insbesondere möchten sich einige Unterschiede unschwer festhalten lassen. Nach Ausweis des Churer Altars bildet Ruß seine Idealfiguren (Madonna ꝛc.) mehr in kurzen Verhältnissen, besonders mit kurzem Hals; liebt ein volles rundliches Oval des Gesichts, freundlich lächelnden, wenig geöffneten Mund und etwas kleine Augen. Ferner liebt er Beiwerk von Engelsfiguren ꝛc. anzubringen. Ruß hätte sich bei der Darstellung dieses Gegenstandes, der Madonna als Helferin der Christen, die Gelegenheit wohl nicht entgehen lassen, eine Anzahl Engel herbeizuziehen, oder anderes Beiwerk anzubringen.

Literatur.

Gabriel Max' Kunst und seine Werke. Eine kunsthistorische Skizze von Nikolaus Mann. Mit 8 Abbildungen. Leipzig, Weber 1888. 28 S. Preis 1 M.

Der edle Meister verdient durchaus die Ehre dieser warm geschriebenen Monographie. Er muß jedem Sympathie einflößen, welcher unter Kunst noch etwas anderes versteht als ein Abphotographiren der Natur, welchem eine Kunst ohne Ideale, eine religiöse Kunst ohne Religion noch undenkbare Begriffe sind. Wie atmet man auf, wenn man diesem Meister begegnet in modernen Galerien oder Ausstellungen! Da ist Geist, da ist Gedanke, da ist Seele! Da wird man nicht mit Fleisch traktirt bis zum Ekel, da ist nicht der Gedanke Fleisch, die Form Fleisch, die Farbe Fleisch; da wird nicht mit der Mache paradirt, mit der Klexfertigkeit, mit der brusken Nonchalance, die so unverschämt ist, dem Beschauer ins Gesicht zu sagen: du bist nichts Besseres werth; da werden nicht bizarre Gedanken geboten, deren

Digitized by Google

das Hirn erst fähig geworden zu sein scheint, nachdem man sein bischen Phosphor durch Schnaps zur Entzündung gebracht. Bei Gabriel Max geht der schaffende, schöpferische Geist mit der schaffenden Hand völlig zusammen; unter den zahlreichen Bildern des produktiven Meisters mag uns das eine mehr, das andere weniger sympathisch sein, aber in jedem werden wir einen Gedanken finden, was man leider von so vielen modernen Bildern nicht mehr sagen kann. In allen seinen Bildern ist das Bestreben wahrzunehmen, die Form zu vergeistigen, das Fleisch zu beseelen, auch die Farbe in den Dienst des Geistigen zu ziehen. Hierin besitzt er eine für Schaffung religiöser Bilder wichtige Vorbedingung, und er hat auch wirklich auf diesem Gebiet rühmenswert gearbeitet und Einmal das Vollkommene erreicht: in seinem bekannten, weitverbreiteten Schweißtuch hat er die religiöse Saite zu einem vollen, hellen, reinsten Klang angeschlagen. Seine neuere Entwicklungsphase, soweit wir dieselbe verstehen können, flößt uns aber einiges Bedenken ein und Zweifel, ob sie seiner religiösen Produktion nicht nach und nach den Todesstoß versetze. Seine Krankenheilung und Todtenerweckung durch den Heiland, seine in der Farbe so zauberhafte Madonna mit dem Kind auf der letzten Ausstellung in München zeigen, daß er auch auf religiösem Gebiet dem Hang nachgiebt, der ihn aus dem Reich der Geister in das des Geisterhaften, aus dem Reich der Phantasie in das des Phantastischen, ins Nebelreich des Spiritismus und der Astermystik lockt. Möchte er diese Phase überwinden und den Weg finden in die höheren Welten des Uebernatürlichen, des Göttlichen, des wahren Mysteriums, aus den gefährlichen, schwanken Moorgründen des Spiritismus mit ihren Irrlichtern zum wahren christlichen Spiritualismus gelangen!

Prinzipienfragen der christlichen Archäologie mit besonderer Berücksichtigung der „Forschungen" von Schultze, Hasenclever und Achelis erörtert von Josef Wilpert. Mit 2 Tafeln in Lichtdruck. Freiburg, Herder 1889. 104 S. Preis 3 M.

Auf dem Gebiet der christlichen Archäologie, im besondern der Katakombenforschung hat sich in neuerer Zeit eine protestantische Schule aufgethan, welche unter Verwerfung der Methode und der Hauptergebnisse der Forschung de Rossi's und seiner Schüler ganz neue Wege zu gehen suchte. Von protestantischer Seite wurden diese Bestrebungen warm begrüßt; man war ganz glücklich, daß die Katakomben vom Katholizismus gereinigt erschienen, ja man glaubte schon ein Recht zu haben, mitleidig über die Befangenheit eines de Rossi und der „römischen Schule" zu lächeln. Der Vater dieser protestantischen Schule, B. Schultze, macht ihr in einem Artikel der Luthardt'schen „Zeitschrift für kirchliche Wissenschaft und kirchliches Leben" 1888 S. 296 ff. das folgende, nicht allzu bescheidene Kompliment: „Besonders erfreulich ist die Wahrnehmung, daß die deutsche protestantische Wissenschaft gegenwärtig an der monumentalen Forschung in hohem Grade beteiligt ist und, was die Methode und Reife des Urteils anlangt, im allgemeinen die römisch-katholischen Archäologen weit überholt hat." Die obige Schrift, mit ungemeiner Sachkenntniß und auf Grund langer und eingehendster Studien an Ort und Stelle geschrieben, unterzieht Methode und Resultate dieser neuen Schule einer scharfen, aber sehr gerechtfertigten Kritik und weist ihr eine gewaltige Zahl von Unrichtigkeiten und Irrthümern nach. Man glaube nicht und rede sich nicht gegnerischerseits damit aus, daß eben hier katholischer und protestantischer Standpunkt in Konflikt gerathe; es handelt sich vielmehr einfach um richtige und unrichtige historische Forschung, um Kenntniß und Unkenntniß oder mangelhafte Kenntniß der alten Denkmäler, um begründete Resultate und Hypothesen und um Ausgeburten der Phantasie und leichtfertige Behauptungen. Man lasse das Konfessionelle bei Seite und halte sich an das thatsächlich Gegebene; dabei allein kann die archäologische Forschung etwas gewinnen. —

Die Fronika. Ein Beitrag zur Geschichte des Christusbildes im Mittelalter von Karl Pearson. Mit 19 Tafeln. Straßburg, Trübner 1887. XV u. 141 S.

Diese aus dem Englischen übersetzte Schrift ist ein wahres Muster einer ikonographischen Studie, ausgezeichnet durch gewissenhafteste Genauigkeit, ruhige Besonnenheit, pietätsvolle Noblesse. Sie hat zu ihrem Vorwurf die zahlreichen Veronika- oder Schweißtuchbilder mit dem Antlitze des Heilandes, begnügt sich aber keineswegs damit, eine möglichst große Anzahl derselben zu sammeln, zu vergleichen, zu klassifiziren, sondern sie legt für die Kunstbetrachtung erst das historische Fundament durch genaue Untersuchung der ganzen Veronika-Legende und der alten Veronika-„Rufe" oder -Lieder und -Gebete sammt den mit ihnen verbundenen Ablässen. Die Untersuchung über die Veronika-Legende schließt mit dem höchst interessanten Resultat, daß nach der älteren Version derselben das Christusbild der Veronika vom Herrn geschenkt wird, auf Tuch aufgedrückt, nicht mit den Zügen des leidenden, sondern mit denen des glorreichen Heilands; nach der zweiten, spätern Version erst wird der Empfang des Bildes zu der Kreuztragung in Beziehung gebracht, und demnach das Bild ein Marterbild mit Dornenkrone und Blutstropfen. In Deutschland konkurriren beide Versionen gegen Ende des 14. Jahrhunderts, und die zweite kommt zur Herrschaft gegen Ende des 15. Jahrhunderts. Wie wichtig dieses Resultat für richtige Auffassung der Schweißtuchbilder ist, liegt auf der Hand; letztere aber beweisen ihrerseits wieder die Richtigkeit des Resultats. Der Vers. bespricht 180 Darstellungen. Die wichtigsten davon sind in guten Reproduktionen der Schrift beigegeben, die wirklich in jeder Hinsicht empfohlen werden kann. —

Stuttgart, Buchdruckerei der Akt.-Ges. „Deutsches Volksblatt".

Digitized by Google

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Professor Dr. Keppler in Tübingen.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins, für denselben: der Vorstand Professor Dr. Keppler.

Nr. 10. Erscheint monatlich einmal. Halbjährl. für M. 2. 05 durch die württemb. (M. 1. 90 im Stuttg. Bestellbezirk), M. 2. 20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, fl. 1. 27 in Oesterreich, Frcs. 3. 40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie gegen Einsendung des Betrags direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblatts" in Stuttgart, Urbansstraße 94, zum Preise von M. 2. 05 halbjährlich. 1889.

Deutschlands Riesenthürme.

Von Stadtpfr. Eug. Keppler in Freudenstadt.

(Fortsetzung und Schluß.)

Diese üppige dekorative Pracht nach oben und die schöne Individualisirung der Einzelglieder nach unten, verbunden mit äußerst glücklichen Gesammtverhältnissen schaffen, daß unser Thurm bei aller imponirenden Massenhaftigkeit doch nichts weniger als schwerfällig erscheint. Freilich vermissen wir im Einzelnen wie im Ganzen die strenge Regelmäßigkeit, welche den Kölner Dom, die unteren Theile des Straßburger sowie das Freiburger Münster auszeichnet. Uebertrieben krauses Laubwerk, üppig verschlungenes Stabwerk, ausschweifende Fensterfüllungen: all das bezeichnet einen sinkenden Stil und eine Kunst, die nachdem sie das Höchste erreicht, in leiser Umbeugung wie ein springend Wasser sich dem Rückfall zuneigt. „Bei dem Fortbau bequemte man sich dem im Lauf des 15. Jahrhunderts immer mehr zum Manierirten neigenden Geschmack. Wenn die Bögen unten noch theilweis das schöne Verhältniß der Krümmung haben, welches den gothischen Bauten des 13. und der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts eigen ist, und auch die geschweifte und kielähnliche Form derselben, welche später beliebt wurde, noch ein schlankes und edles Verhältniß hat, so zeigt in den oberen Theilen ihre Form schon jene gedrückte und sich der Horizontale nähernde Linie, welche mit dem aufstrebenden Charakter der gothischen Architektur in Widerspruch und daher ein sicheres Zeichen von dem Verschwinden eines richtigen Stilgefühls ist." Auch im Aufbau geht, wollen wir den Kunstkennern glauben, nicht alles recht auf einander. So soll das an sich sehr schöne dritte Stockwerk nicht recht in Wechselwirkung mit dem untern stehen, weil sich hier Pfeiler auf Bögen gestellt haben. Die Ueberleitung des Aufstrebens nach oben, die allmählige Verjüngung und Verflüchtigung der Theile, für welche Köln und Freiburg unübertroffene Muster sind, läßt sogar im Vergleich mit Wien zu wünschen übrig. (Nach Kallenbach und Kugler).

Dieses sind indeß nicht so fast Mängel an Böblingers unsterblichem Werk, vollends keine, die sein Verdienst schmälern können, als vielmehr Mängel der Spätzeit überhaupt, der es angehört. Jedes Geisteswerk trägt nach Form und Inhalt nothwendig das Gepräge der Zeit an sich, in der es entstanden ist. Kein Schriftsteller kann, ohne seinen Gedanken Gewalt anzuthun, in einer todten Sprache dichten. So kann auch kein Baumeister, wenn er aus dem Ganzen schaffen will, in einer entschwundenen Stilart bauen. Wie nun aber die Geisteswerke eines Livius und Tacitus deßwegen gewiß nichts an ihrem eigentlichen Werthe einbüßen, weil sie verschmähen, die Sprache Cäsars oder Cicero's nachzuahmen, so auch die Ulmer Gothik nicht, weil sie die strenge Kölner Schönheitslinie verleugnet. Auch ein Görres, dem Köln als das „Muster der alten Kirchenbaukunst gilt, an dem sich ihr Gesetz, ihr innerlicher Geist und ihr innewohnendes Leben am füglichsten darstellen läßt", vergißt nicht, beizufügen: „Jener Grundsatz gilt nur im großen Ganzen, ohne andere in der späteren Kunst begründete Wechsel dieses Stils, die alle ihr inneres Recht in sich haben, auszuschließen, oder dem Geist wehren zu wollen, Besonderes, das sich hier noch in seinen Ursprüngen verhüllt, weiter zu entfalten und auszuführen." — Es ist eigentlich eine alltägliche Wahrheit, aber sie ist nie elegischer ausgesprochen worden als von dem alten Davanzati. Der Leser gestattet mir daher wohl, seine Worte hieher zu setzen; ent-

Digitized by Google

ziffern kann er sie sich selber leicht: Non è dato alle cose mondane il crescere mai sempre o fermarsi, ma salire da che son nate in sin al colmo e quindi voltando scendere alla lor morte. — Eine Bauart läßt sich ebensowenig künstlich auf dem Höhepunkt ihrer Entwicklung festhalten, als eine Sprache. Wie nahe ist dem Gipfel der Abstieg! Nachdem im Kölner Himmelanstreben das Facit aller Gothik gezogen war, mußte eine rückläufige Bewegung eintreten. Vom Künstlichen zum Gekünstelten, vom Effektvollen zur Effekthascherei, aber auch von der strengsten Gesetzmäßigkeit zur flüssigeren Handhabung der Form ist nur ein Schritt. Auch ist es so der Lauf der Welt, daß der Geist, durch seinen Sieg stolz gemacht, anfängt, seine Herrschaft zu mißbrauchen!

Und doch trifft letzterer Tadel unsern Meister Böblinger nicht eigentlich. Sein Thurm zeichnet sich durch eine für diese Spätzeit sehr bemerkenswerthe konstruktive Strenge und Einheit aus. Die Massenverhältnisse desselben sind sehr schön, seine Haupttheile wohl charakterisirt: Vorzüge, die sogar über die nicht ganz befriedigende Entwicklung des viereckigen in den achteckigen Bau hinwegsehen lassen. Mit dem Münster ist er, wie schon Eingangs bemerkt, gelungener in Verbindung gesetzt als irgend einer seiner Genossen, den Kölner natürlich ausgenommen. Ich gestehe, daß ich eine hierher gehörige Bemerkung Kallenbachs so wenig verstehe als seine Bemängelung der Vorhalle. Er sagt vom Ulmer Thurm: „In seinem untersten Theile ist er nicht vollständig genug von der Masse der Kirche gesondert; er wächst vielmehr mit Ausnahme der westlichen Strebepfeiler aus dem Körper der Kirche heraus, was fehlerhaft ist der Aufgabe gegenüber: mit einander verwachsen sein und doch selbständig bleiben. Die Vorhalle, an sich sehr schön und originell, schließt nach oben mit ihrem Dach zu horizontal ab, geht also mit der weiter aufwärts steigenden Architektur nicht die geringste scheinbare Verbindung ein.“ — Warum sollte denn der Münsterthurm nicht mit seinem Münster verwachsen sein, indem das Mittelschiff durch ihn hindurchgeht, und warum sollte er nicht gleichwohl durch die vorstehenden Streben von unten auf charakterisirt sein? Und wie könnte die Eingangshalle, die ja der Westwand des Thurmes vorgelegt, übrigens sammt ihrem Dach durch die sie einschließenden Strebepfeiler hinlänglich in die Architektur eingegliedert ist, wie könnte sie eine Verbindung mit den hinter ihr aufsteigenden Theilen eingehen und welcher andere Abschluß derselben wäre denkbar außer dem horizontal abschließenden, schräg zulaufenden Dach? Ferner wird niemand sagen, daß die glänzenden, lebendig bewegten Formen der Spätgothik den mächtigen Gliederbau nicht herrlich kleiden; daß insbesondere die geistreiche freie Fortbildung des Straßburger Systems der Verzierung durch ein vorgelegtes Netzwerk von Lisenen die Massen nicht glücklich vergeistige. Ein gelungenes Verhältniß von konstruktiver Gesetzmäßigkeit und ornamentaler Freiheit, von monumentaler Kernhaftigkeit und zierlicher Leichtigkeit, von starren und sanften Linien findet sich an diesem Bau. Der monumentale Kern macht, daß die Zierat nirgends ins Weichliche und Charakterlose sich verliert. Die Zierat dagegen benimmt dem monumentalen Kern das Drückende und Schroffe, läßt aber sein markiges und gediegenes Wesen, das überall hervorscheint, unangetastet. So halten strenge, einfache Größe und leichte, gefällige Erscheinung hier einander die Wage.

Endlich wird niemand leugnen, daß uns aus dieser Prachtfassade trotz aller späteren Auswüchse doch ein jugendlich kräftiger Geist anhaucht. Es ist die Macht des freien Bürgerthums, es ist die Blüte der Städte, die noch einmal mit Anspannung aller Kräfte die fliehende Kunst aufhalten und die erschöpfte nöthigen, zu guter Letzt noch ein epochemachendes Werk hervorzubringen, zu Gottes Ehre und ein wenig auch zu ihrer eigenen Ehre! Der besten Zeit gothischen Schaffens möchten sie es gleich thun, womöglich sogar zuvorthun; sie möchten uns täuschen über den weit vorgerückten Zeiger der Uhr, möchten uns glauben machen, man stehe noch mitten in der Zeit der Blüte — und es gelingt ihnen. Von der gewaltigen Kraft des Riesenbaues bezaubert, bemerken wir die Anzeichen einer alternden Kunstepoche lange nicht und erst die Kritiker, denen wir dafür ernstlich gram sind, belehren uns, in-

Digitized by Google

dem ſie wieder einmal alle Illuſionen zerſtören, daß die Kraft des Genius, der dies Werk geſchaffen, keineswegs mehr ſo urſprünglich ſtröme, wie es uns ſcheinen wolle, daß ſie vielmehr künſtlich aufgepumpt ſei und in dieſer Hervorbringung ſich vollends und für immer erſchöpfe! So bereitet uns manchmal ein ſchöner Herbſt eine ſeltſame Täuſchung. Das falbe Grün der halb entblätterten Bäume ſcheint nach einem lauen Regen ſich zu verjüngen, und wenn ſich vollends der Wolkenhimmel aufthut und die Abendſonne mit einem Lächeln wie aus Thränen Auen, Büſche und die langen Reihen lebendiger Hecken mit ihrer Glorie überſtrahlt, dann ſcheinen ſich die Hoffnungen der Erde noch einmal zu erholen und wir wollen es nicht glauben, daß das Abendlied der Lerche, welches in den blauen Himmel hinein verſchwebt, das letzte Lebewohl der in den Tod hinſinkenden Natur iſt!

Man kann ſich keine ſchärferen Gegenſätze denken, als dieſe konſtruktive Strenge und Beſtimmtheit des Ulmer Rieſen, in welcher die Kraft ſeines markigen, die Macht des Bürgerthums ſymboliſierenden Charakters liegt, gegenüber der ornamentalen Freiheit und Weichheit ſeines Zeit- und Stilgenoſſen, deſſen zierlich-üppiges Steinſchnitzwerk uns die überſchäumende, ſcharf gewürzte Beweglichkeit des Wiener Geiſtes veranſchaulicht. Ich perſönlich fühle mich mehr bezaubert durch das mannhafte, ſtammhafte (jedoch durch Gliederung wohl gemilderte) Weſen unſeres längſten Schwaben als durch das einſchmeichelnde, ein wenig weichliche ſeiner herrlichen Schweſter, der reizenden Wiener Spitzſäule. „Sowie — folgende allgemeine Bemerkung in Bayers Aeſthetik trifft auch für dieſen Fall bis auf einen gewiſſen Grad zu — ſowie der Stil in der Dichtung bei der häufigen Anwendung von Bildern und Gleichniſſen an der ſtrengen, einfachen Größe und Erhabenheit des Gedankens einbüßt, wohl aber an ſinnlichem Reiz, an Farbe und Gefälligkeit der Darſtellung gewinnt, ſo iſt es auch hier der Fall. Die Ueberwucherung des Dekorativen iſt ſchon Ausartung; die Architektur hat ihren Schwulſt wie die Poeſie. Eine üppige Ueberkleidung der konſtruktiven Linien ſchwächt die ernſte Geſchloſſenheit des Totaleindrucks, die eigentlich geiſtige Wirkung des Baues ab.“ — Doch ſpricht hier „das entbundene reiche Detail, der Aufputz der Bauwerks“ (wie es an der angegebenen Stelle weiter heißt) nicht „bloß zu den Sinnen“ mit ſeinem gefälligen Spiel. Denn das Detail am Wiener Hauptthurm iſt, wie wir geſehen, in ſich ſelbſt nicht entbunden, vielmehr zu einem unzerreißbaren Geflecht verbunden. Vom organiſchen Zuſammenhang von den einzelnen Baugliedern gelöſt, was für die Verfallzeit bezeichnend iſt, hat es doch in ſeinen einzelnen Verzweigungen Zuſammenhang und Geſetzmäßigkeit genug, wodurch ſeine Zierlichkeit, anſtatt in geiſtloſe Zierei und Spielerei auszuarten, etwas von dem beſeelendem Hauch der Anmut bekommt. Würdevolle Anmut gegenüber der Erhabenheit der Kraft: ſo ſcheinen uns Wien und Ulm ergänzend einander gegenüber zu ſtehen.

Was aber vollends ausſchlaggebend iſt für die richtige Werthſchätzung des Wiener Rieſen — nie war ein Rieſe ſo zierlich und nie wieder hat ſich ſolche Zierlichkeit mit ſolcher Rieſenhaftigkeit in wunderbarer Verklärung gepaart — das iſt der originelle Grundgedanke des Ganzen. Das Ideal einer einzigen aus dem Boden aufſteigenden, ſehr ſchlanken Pyramide iſt in dieſem Thurm verwirklicht wie in keinem andern. (Dieſen Eindruck erhält man am reinſten, wenn man ihn überecks anſieht, wo ſich dann die unzähligen Thürmchen und Spitzen von der Hauptmaſſe ſondern und dem Auge eine ſanft geneigte Linie darbieten — während er von gerader Seite betrachtet ein ſchwereres, kegelförmiges Ausſehen zu haben ſcheint.) Eine gleich von der Sohle an ſich ſtark verjüngende Pyramide kann aber offenbar nicht mit derſelben Elle gemeſſen werden wie ein in beſtimmten Abſätzen aufgethürmter Bau. Die Trennungslinien zwiſchen den Geſchoſſen des letzteren — für eine Pyramide ſind ſie undenkbar, und ſo iſt hier, was an und für ſich auffallen könnte, nämlich die Unbeſtimmtheit der einzelnen Abtheilungen, weil der Grundidee entſprechend, wohl am Platz und innerlich wahr, und weil der beabſichtigten Wirkung dienlich, auch ſchön. Anſtatt alſo mit dem unbekannten Meiſter darüber zu rechten, daß ſein Werk ſo iſt, wie es iſt, beglückwünſchen wir ihn, weil es das ganz iſt, was es ſein kann und ſoll. Anſtatt

Digitized by Google

über nachlassende Kraft zu klagen, freuen wir uns, daß es ihm vergönnt war, in einer Zeit des Kraftnachlasses noch eine so lebenskräftige Idee auszudenken und auszuführen. Anstatt an dieser heitern Spitzsäule die Gedrungenheit und Geschlossenheit zu vermissen, die ihrem Wesen fremd, genießen wir rückhaltslos die Leichtigkeit ihrer Höhenentwickelung, welche nun einmal ihre Eigenthümlichkeit ausmacht und welche sie in der Reihe ihrer Brüder am meisten der Pappel ähnlich erscheinen läßt, — während der Ulmer Münsterthurm mit seinem Riesengeäste an die knorrige Kraft der Eiche gemahnt und des Dichters Wort ins Gedächtniß ruft:

„So steht im Nebelkleid die Eiche
Ein aufgethürmter Riese da."

„Im Anschauen einer Pappel," sagt Jouffroy, „denken wir ja auch weniger an die Kraft, welche sie durchdringt, als bei dem Anblick einer Eiche, die der Sturm schüttelt. Bei dem Anblick des durch den Sturm geschüttelten Eichbaums stellt sich unser Geist unwillkürlich die innwohnende Kraft vor, die denselben widerstandsfähig macht. Angesichts eines Pappelbaums dagegen empfinden wir als Wirkung von Kraft eben nur sein schlankes Aufsteigen, seine glücklichen, gefälligen Verhältnisse."

Nachdem wir nun die Höhepunkte nicht bloß der deutschen, sondern aller Gothik in ihrem Wesen zu erfassen und jeden von ihnen nach der besonderen Seite von Schönheit, die ihm eigen, zu würdigen gesucht, womit könnten wir diese Betrachtung aus der Vogelperspektive füglicher schließen, als indem wir noch einen Blick in die geheimnisvolle Geisteswerkstätte werfen, aus der diese so nah verwandten und doch wieder klar und scharf geschiedenen Werke hervorgegangen?

„Wie man zu den Höhen des Baues in einem mit Ehrfurcht gemischten Erstaunen blickt, so erweckt der Blick in die Tiefen des Genius ganz die gleichen Gefühle in der Seele. In dem Urheber eines solchen Werkes haben die seltensten Gaben in einem Maße, wie sie nur den ausgezeichnetsten Sterblichen zu Theil werden, in voller Harmonie und einem Gleichgewicht sich vereinigen müssen, wie sie gleichfalls in dem vielfältig zerrissenen und verschobenen Leben nur in den sparsamsten Ausnahmen sich zu behaupten vermögen. Eine schaffende Einbildungskraft, fruchtbar wie die Natur, da, wo sie im fröhlichsten Spiele an der Hervorbringung der mannigfaltigsten Formen sich ergötzt; ein geistiges Vermögen, das bis zum innersten Grund der Dinge dringt, und von dort aus in der Idee das weiteste Gedankenreich ohne sichtbare Anstrengung zu beherrschen die Kraft besitzt; eine Anschauung, die wie der Blitz das Verschlossenste durchdringt und mit ihrem Licht das Dunkelste zur Durchsichtigkeit erhellt; ein Verstand, der alle Verhältnisse mit klarem, lichtem Auge überschaut und das Verworrenste sogleich in großen Massen zu fassen und das Vielfältigste in der Macht des einfachsten Gesetzes zusammenzuhalten versteht; ein Sinn endlich, der aufs reinste gestimmt die zartesten Beziehungen zu empfinden und wiederzugeben weiß: das alles hat in einem schönen Ebenmaß sich in ihm verbinden müssen, damit er den Gedanken eines solchen Werkes nur zu fassen vermochte. Sollte der Entwurf aber durch sein Zuthun zur Ausführung gelangen, dann mußte allen diesen Eigenschaften auch noch der beharrlichste Wille, das ausgedehnteste technische Kunstgeschick und eine Fülle praktischer Kenntnisse und Einsichten sich beifügen, die schon allein für sich die tüchtigste Persönlichkeit in Anspruch nehmen. Hätte nur einseitig eine große Phantasie in ihm gewaltet, sie möchte wohl, wie die jenes trefflichen Dichters, den Entwurf eines Graltempels aufgefaßt, aber wie dieser gleich zum Voraus auf jede Möglichkeit einer Ausführung verzichtet haben. Hätte bloß ein scharfer, rechnender, analysirender, scholastischer Verstand in ihm geherrscht, er hätte wohl ein überaus künstlich und regelrecht gesetztes Werk herauspunktirt und kalkuliert, aber es wäre nichts als ein Kunststück, ein totes, kaltes Machwerk herausgekommen, ein Kompendium der Mechanik aus Stein gesetzt. Hätte wieder nur das schöne Kunsttalent allein ihm beigewohnt, nie wäre es für sich so ungeheurer Massen Herr geworden, die der Geist erst bändigen muß, ehe sie dem bildenden Sinn sich ergeben." (Görres S. 127 f.)

So aber, wie er war, durfte er nur seinem eigenthümlichen Genius einen freien Aufschwung geben, um im gottgeweihten Augenblick der Begeisterung die Idee des Ganzen aufleuchten zu lassen. Nichts konnte ihn hernach hindern, sie sofort in sich zu zeitigen nnd in allen ihren Einzelheiten zu gestalten. Trat sie dann, in Stein ausgeboren, oder doch auf dem Papier entworfen, in die Welt ein, so war ein Werk fertig, das, weil warm dem Haupt seines Urhebers entsprüht, innerlich wahr, nothwendig, keinem andern tributpflichtig und nur sich selbst gleich war. Uns Spätgeborenen aber, die wir vom frischen Born selbständigen künstlerischen Hervorbringens leider so weit abliegen, kann nichts besser anstehen, als die höchsten Denkmäler der Baukunst und Frömmigkeit unserer Väter auf uns wirken, uns durch ihre überwältigende Größe und Hoheit erst niederdrücken und dann (beiderlei Wirkung

Digitized by Google

ist ja sicher!) wieder emporziehen zu lassen. Vielleicht daß wir durch die Berührung mit ihnen am ehesten den Funken eigener Schaffenskraft, der noch in uns ist, aufs neue entfachen und das Eigenthümliche und Selbständige, das in unserem Wesen, nur durch den Schutt der Zeiten begraben, liegt, wiederfinden und befreien!

Zur Würdigung der Renaissance und Spätrenaissance.

Ein schöner Beweis, daß die Strömung zu Gunsten einer gerechten Auffassung der Stile der Spätzeit und ihrer Leistungen nicht im Ablauf sondern im Zuwachs begriffen ist, ist der erfreuliche Umstand, daß das treffliche Schriftchen von Joh. Graus, dem verdienten Redakteur des Grazer „Kirchenschmucks“ und k. k. Konservator: Die katholische Kirche und die Renaissance bei Herder in zweiter Auflage erschienen ist. Die frisch, lebhaft, hinreißend geschriebenen Betrachtungen, die auf festem historischen Boden sich bewegen und ein reiches Material zur Verwerthung bringen, werden gewiß in immer weiteren Kreisen Vorurtheile zerstreuen, Urtheile korrigieren und die Ueberzeugung zum Durchbruch bringen, daß die katholische Kunstgeschichte fürderhin, will sie nicht schweren Versäumnisses und schreienden Unrechts gegen die Kirche selbst sich schuldig machen, sich nicht damit begnügen darf, über die ganze Renaissancekunst mit einem alles verdammenden Verdikt wegzugehen. In absehbarer Zeit wird man sich dazu verstehen müssen, die drei Postulate anzuerkennen, welche der Verfasser obiger Schrift und meine Wenigkeit seit Jahren bei jeder Gelegenheit wiederholen, nämlich 1) daß man in dem Prozeß pro et contra Renaissance den rein praktischen Gesichtspunkt, die Frage: welchen Stils wir uns bei Neuschöpfungen hauptsächlich zu bedienen haben, von dem historischen Standpunkt loslöse, von der Würdigung dessen, was andere Zeiten auf dem Gebiete kirchlicher Kunst leisteten; 2) daß man doch endlich einmal aufhören möchte, in dieser eminent wichtigen Frage, wie die katholischen Kunstbestrebungen und Kunstschöpfungen zu beurtheilen seien, auf das Wort und auf die Urtheile antikatholischer, ja antichristlicher Kunsthistoriker wie auf ein Evangelium zu schwören, letztere als solche anzusehen, die hierin ganz unbefangen und zuverlässig wären, während sie in Wahrheit darauf aus sind, wo immer möglich die Kirche vom Reich der Kunst auszuschließen und ihr Terrain abzuschneiden, — ein Bestreben, in welchem viele unserer Kunstforscher in unbegreiflicher Freude ihnen die Hand reichen; 3) daß man doch um alles in der Welt hier nur ein wenig unterscheiden lerne und nicht alles in Bausch und Bogen verwerfe. Die Schrift des Verfassers wird mit ihren beherzigenswerthen Erwägungen und Betrachtungen sicher bei ihrem abermaligen Rundgang durch die Welt aufs neue die Berechtigung dieser Forderungen ins Licht rücken und die Starrheit und Hartnäckigkeit siegreich bekämpfen, mit der man sich denselben theilweise verschloß.

Man thut sicherlich niemand Unrecht, wenn man die ganz allgemeinen Verwerfungsurtheile namentlich gegen die Kunst der Spätrenaissance für die Regel auf das Nichtstudium, die Nichtkenntniß dieser Kunstwelt zurückführt. Je mehr man auch auf katholischer Seite diese Stile studiert, um so sicherer wird das Urtheil sich umstimmen, und man wird aufhören, es für ein gutes Werk anzusehen, wenn man der unchristlichen Kunstforschung ganze weite Gebiete der ureigensten Kunstwelt zur Beute ausliefert und mit Hohn und Spott die eigene Mutter, die Kirche, übergießt, als wäre sie Jahrhunderte lang bloß in den Fetzen erborgten Heidenthums einhergegangen, als wäre sie mit einer Jahrhunderte währenden Unfruchtbarkeit in künstlerischer Hinsicht geschlagen gewesen. Das wäre für eine katholische Feder wahrlich ein verdienstliches Unternehmen, von unserem Standpunkt aus Renaissance und Spätrenaissance zur Darstellung zu bringen, mit scharfer Hervorhebung und Verurtheilung dessen, was zu tadeln ist, aber auch mit nobler und gerechter Anerkennung des Großen, Guten, Musterhaften. Solange eigene Bearbeitungen uns fehlen, müssen wir dankbar sein für anderweitig uns gebotene gute Werke, namentlich wenn sie im Allgemeinen so objektiv, gerecht geschrieben sind, wie G. Ebe's Spätrenaissance, Kunstgeschichte der euro-

Digitized by Google

päiſchen Länder von der **Mitte des 16.** bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. 2 Bände, Berlin, Springer 1886 (XVIII und 482 und 993 S. mit vielen Illuſtrationen und Tafeln). Das gute und warm zu empfehlende Werk befaßt ſich nicht ausſchließlich mit der kirchlichen Kunſt, die ja in der That in dieſen Epochen ſehr hinter der Profankunſt zurückbleibt; aber es läßt die Stile klar in ihren Wandlungen erkennen und weiſt die immanenten Geſetze auf, die auch in dieſer Kunſtentwicklung walten und die auch bei Würdigung der kirchlichen Kunſt nicht ganz bei Seite gelaſſen werden dürfen.

Schon beim Leſen der Vorrede empfängt man den wohlthuenden Eindruck, daß hier einer redet, welcher klar ſieht und über ſeinen Stoff Herr und Meiſter iſt. Und das will etwas heißen. Man bedenke, daß er, von einer Ueberſicht über die Vorperioden abgeſehen, ſämtliche Stile und Stilwandlungen von 1530 bis zum Schluß des 18. Jahrhunderts und zwar in allen Ländern Europa's, (Italien, Frankreich, Deutſchland, Niederlande, England, Spanien, Skandinavien, ſpäter auch Rußland) zur Darſtellung bringt, und zwar wie ſie ſich ausleben in Architektur, Plaſtik, Malerei, Kleinkunſt und Kunſtgewerbe. Hier gewinnt man die volle Ueberzeugung, daß Renaiſſance und Spätrenaiſſance Univerſalſtile ſind, denen ſich zu entziehen in keines einzelnen und in keines Landes Macht ſtand. Und auch das bringt der Verfaſſer uns zum Bewußtſein, daß wir hier nicht vor dem Phänomen ſtehen, wie ein vor Jahrhunderten ins Grab geſunkener, heidniſcher Stil die ganze Welt erobert und ſich ihr als Geſetz aufdrängt, auch Ländern ſich aufdrängt, in welchem ſich gar nichts mit ihm Congeniales findet; es handelt ſich vielmehr bloß um Keime und Elemente, welche wohl von außen kommen, aber im Kunſtboden der einzelnen Länder ſoviel verwandte Kräfte und Säfte finden, daß ſie alsbald Wurzel faſſen und aufſproſſen, — doch in einer ganz dem Volksboden entſprechenden Form, — im andern Land mit anderer Art, anderer Blüte, anderer Frucht. Oder es kommt, um mit dem Verfaſſer zu reden, hier zur Darſtellung „der Kampf der nationalen Regungen mit der bewußt oder unbewußt andringenden Ueberlieferung der **Antike**“ (p. VI). Hier wird nicht Vorhandenes durch feindliche Invaſion ertödtet, es wird nicht durch heidniſche Höllengeiſter einer chriſtlichen Kunſt der Todesſtreich verſetzt; was noch, ſpeziell in Deutſchland, ſich an Kunſtelementen fand, wird in die neue Kunſtbewegung hereingenommen und kommt in ihr zu ſeinem Recht. Daß durch die Bewegung der gothiſche Stil verdrängt war, das geſchah mit jener Notwendigkeit, mit welcher neues Leben über das ſenil gewordene Herr wird.

Regelmäßig eröffnet der Verfaſſer die Beſprechung einer Stilperiode mit einer meiſt ſehr gerecht und beſonnen gehaltenen allgemeinen Betrachtung über die Zeitverhältniſſe, Zuſtände, Geiſtesſtrömungen der Zeitperioden; die Entwickelung der Normen und Formen der einzelnen Stile wird in einer Sprache gegeben, welche Schönheit mit Klarheit verbindet, geſunde Natürlichkeit mit plaſtiſcher Kraft. Unterſcheidung und Benennung der Stilarten erſcheint wohl motiviert. Daß je der Dekoration, in welcher Architektur, Skulptur und Malerei zuſammenklingen, ein beſonderer Abſchnitt gewidmet iſt, verdient Billigung, beſondern Dank aber die Beiziehung des Kunſtgewerbes und namentlich auch der Kunſtliteratur. Die Illuſtrationen ſind reichlich, fein und meiſt Originale. Möge das auch ſonſt ſplendid ausgeſtattete Werk viele Leſer finden! —

Zwei klaſſiſche Gemälde in einer unſerer Landkirchen.

Der Schreiber dieſer Zeilen machte im vorigen Jahre einen Spaziergang nach Salach, OA. Göppingen, und wurde, in die dortige Kirche eintretend, außerordentlich überraſcht. Ueber den beiden Nebenaltären hingen zwei Gemälde, welche auf den erſten Blick an Ribera und Murillo erinnern!

Kaum ſeinen Augen trauend, unterzog er dieſelben einer genauen, ſpäter wiederholten Beſichtigung, ſoweit ihr Zuſtand und die Entfernung es geſtatten, und forſchte ihrer Herkunft nach.

Der Pfarrherr von Salach konnte die Auskunft geben, die Meiſter jener Gemälde ſeien unbekannt; letztere ſeien bei der Verſteigerung der Sammlung des Kardinal Feſch in Rom von dem damaligen württembergiſchen Konſul daſelbſt, Herrn Kolb, angekauft und

Digitized by Google

nach einigen Wanderungen zu verschiedenen Verwandten desselben i. J. 1865 der Kirche in Salach geschenkt worden.

Die Gemälde-Sammlung des Kardinal Fesch war bekanntlich ausgezeichnet durch ihre Reichhaltigkeit, indem sie weit über 3000 Nummern zählte, und durch ihren inneren Werth. Die Versteigerung derselben war wohl die großartigste Kunst-Auktion, welche je stattgefunden hat. Sie wurde i. J. 1845 gehalten.

Nach langem Suchen und Forschen gelang es endlich, den Katalog der genannten Sammlung von George, Kunst-Experten des Louvre-Museums, zu erhalten. In demselben findet sich ein Bild „Die Kreuztragung", Band 4, S. 56, angeführt.

Die Beschreibung, welche insbesondere die Umstände erwähnt, daß der Herr unter dem Kreuze gefallen, sowie, daß eben seine Mutter sich ihm nähert, und die Größen-Angabe lassen keinen Zweifel, daß unser Gemälde gemeint ist. Ueber den Maler desselben heißt es: »La gravure, que P. Poilly a donnée d'après cette composition ne laissait aucun doute au Cardinal, qu'elle ne fût réellement d'Annibal Carrache. L'expression forte et pénétrante des figures, le grand effet du tableau, devaient naturellement contribuer à entretenir cette pensée. Toutefois il se pourrait, que ce ne fût qu'une belle répétition faite dans l'école.« Eine weitere Untersuchung unterläßt der stellenweise etwas flüchtig bearbeitete Katalog.

An Annibale Carracci und seine Schule bei jenem Gemälde zu denken, lag allerdings ziemlich nahe, aber Julius Hübner, Direktor der Kgl. Gemälde-Gallerie zu Dresden, sagt auch von Ribera, daß die meisten Bilder desselben von dem Eklektizismus der Bolognéser Schule Zeugniß ablegen („Die Dresdener Gallerie" Bd. 1, S. 23). Auf Jose Ribera (1588—1656), wenigstens als Inspirator unserer Kreuztragung, weisen aber zwei Umstände mit überzeugender Gewalt hin. Nämlich der Simon von Cyrene unserer Kreuztragung stimmt überein mit dem auf Ribera's Kreuztragung im Belvedere zu Wien, und die grelle Beleuchtung unseres Bildes, welche Licht und Schatten besonders an den Falten der Gewänder so scharf scheidet, ist dieselbe wie z. B. auf Ribera's sterbendem Seneca in der alten Pinakothek zu München.

Ob nun das Bild Original oder Kopie ist, sollte bei einer Restauration — ebenso wie von dem folgenden Gemälde — bestimmt werden. Einer solchen bedarf es durchaus schon wegen des vielen Schmutzes, mit dem es bedeckt ist. In seinem jetzigen Zustande kann dasselbe trotz seiner figurenreichen, gedrängten Komposition und trotz der natürlichen Lebendigkeit der einzelnen Gestalten und seines Farben-Reichthums auf den Nichtkenner keinen großen Eindruck machen.

Das zweite Gemälde, „Schutzengel mit Kind", ist besser erhalten, namentlich die beiden Hauptgestalten. Es erinnert sofort an Murillo (Bartolomé Esteban M. 1618 bis 1682); aber in dem genannten Kataloge der Sammlung des Kardinal Fesch war es nicht zu finden. Es ist in demselben ein „Schutzengel" angegeben und als Kopie nach Guido Reni bezeichnet. Derselbe stützt sich aber auf einen Stab, und das von ihm geführte Kind trägt eine Blume in der Hand, Umstände, welche bei unserm Gemälde nicht zutreffen. Das Salacher Bild stimmt in vielem überein mit dem Schutzengel von Murillo im Museum von Madrid; namentlich in der Zeichnung der Gesichter des Engels und des Kindes. Auch ist auf beiden Bildern das Gewand des Engels mit einem schmalen, bandartigen Streifen um die Hüfte zusammengehalten, der dann zwischen den Schultern in der Luft flattert. Die edle Einfachheit der ganzen Darstellung ist bewundernswert und eines Murillo würdig; der Engel, breit und sicher ausgeführt, in faltenreichem, weißem Gewande, mit seinen weichen, verklärten Gesichtszügen eine herrliche Gestalt.

Möchte das Bild bald, nach einer Ausbesserung seiner Schäden, in seiner vollen Herrlichkeit erscheinen und die verdiente Würdigung finden.*)

Wenn eine Pfarrgemeinde die Schenkung solcher Kunstwerke annimmt, so sollte sie auch Mühe und Kosten nicht scheuen, dieselben in gutem Zustand zu bewahren. Nur wenn dies geschieht, erfüllen sie ja ihren Zweck, die Gläubigen zu erbauen; dann aber zeichnen sie auch eine Kirche aus vor vielen ihrer Umgebung.

Geislingen a. St. Fuhrmans.

Ueber die „Hirscher'sche Madonna"

von Pfarrer Dr. Probst in Essendorf.

(Fortsetzung.)

Schramm aber hält seine weiblichen Idealsgestalten entschieden schlank, das Oval des Gesichtes länglich, die Augen groß, Hals schlank; das Beiwerk findet keine Berücksichtigung.

Allerdings haben wir nur ein einziges beglaubigtes Bild von ihm, aber eben deßhalb stellt sich die Aufgabe, zu suchen, ob nicht

*) Selbstverständlich dürfen die Bilder zum Zwecke einer Restauration bloß in Meisterhand gegeben werden. Wir sind gerne erbötig, wenn es gewünscht wird, in der Wahl des Meisters behilflich zu sein. A. d. R.

Digitized by Google

noch weitere Werke desselben sich irgendwo vorfinden ließen. Der Verfasser macht sich keine Illusion darüber, daß auf diesem Wege der Vergleichung keine Sicherheit zu erreichen ist, sondern nur, im günstigen Falle, ein gewisser Grad von Wahrscheinlichkeit. Wenn aber weiter sorgfältige Nachforschungen angestellt werden, so könnte noch über manches ein Licht verbreitet werden, was bisher dunkel ist. Von diesem Standpunkte aus wagt der Verfasser es, den Versuch eines Anfangs zu machen und einige Statuen, die jetzt in dem Choraltar der Pfarrkirche zu Mettenberg,*) OA. Biberach, stehen, zur Vergleichung mit der Madonna herbeizuziehen; von zweien, einer

hl. Katharina und einer hl. Barbara geben wir eine Nachbildung.

*) Ich habe im Jahr 1860 ungefähr von dem Ulmer Händler Kaltschmid drei sicher und sichtlich zusammengehörige Figuren erworben, welche derselbe, als aus der Gegend von Memmingen stammend, mit einen gewissen Grad von Bestimmtheit bezeichnete. Zwei derselben sind Rundfiguren (hl. Katharina und Barbara), die dritte eine Reliefigur (ein Kirchenlehrer), aber alle drei sichtlich und zweifellos Fragmente eines und desselben Altars. Sie sind in 3/4 Lebensgröße ausgeführt. Da die alte Fassung bis auf wenige Partien abgesprungen war, so mußte eine neue Fassung vorgenommen werden, wobei jedoch die Spuren des alten Originals volle Berücksichtigung fanden, insbesondere auch die Musterung auf dem silbernen Grund des Untergewandes der beiden Jungfrauen. Die Skulpturen selbst waren gut erhalten; nur die Kronen der Jungfrauen fehlten und mußten durch neue ersetzt werden; deßgleichen auch der Bischofsstab des Kirchenlehrers. Alle drei Figuren wurde von Angele in Biberach photographiert in ungefähr gleicher Größe wie die Hirscher'sche Madonna, um dieselben bequem mit einander vergleichen zu können.

Zuvor werden aber die Anschauungen zu erörtern sein, die uns hiebei gelenkt haben. Vor allem, glauben wir, müssen die Figuren der Schutzflehenden so viel wie ganz außer Betracht bleiben, wenn es sich darum handelt, eine Brücke zu legen von der Schrammschen Skulptur hinüber auf andere Werke. Bei jenen Figuren, die ein Conterfei der Stifter geben sollten und wollten, ist der Meister nicht frei in seiner Komposition, sondern an die Eigenthümlichkeiten seiner Vorlage gebunden. Es wäre verfehlt, wenn man so schließen wollte: Schramm hat in diesen Schutzflehenden recht derbe männliche und auch weibliche Figuren gebildet; also ist ihm eine Hinneigung zu einem derben Naturalismus eigenthümlich. Nur die Idealfigur der Madonna ist seine wirkliche Komposition und deshalb können nur die an ihr ausgedrückten Merkmale zur Grundlage oder Vergleichung dienen. Am besten eignen sich hiezu andere Madonnenbilder, sowie auch andere hl. Jungfrauen. Aber auch bei dieser Vergleichung mit der Idealfigur darf kein entscheidendes Gewicht gelegt werden auf den spezifischen Ausdruck der Züge ihres Antlitzes. In diesen liegt eine Ergriffenheit von den Leiden der Menschheit; sie sind sehr bewegt, aber nicht selig und freudig, sondern theilnehmend und trauernd (illos tuos misericordes oculos etc.).

Das ist ein Zug, der fast mehr mit einer mater dolorosa übereinstimmt, als mit dem Gemüthsausdruck von andern Heiligen, wie sie in den Altären des Mittelalters gewöhnlich als Statuen sich vorfinden und wie ohne Zweifel dieselben auch von Schramm anderwärts gebildet worden sind.

Ferner ist auch ihre Gewandung eine so eigenthümliche, daß sie nur mit Vorsicht zum Ausgangspunkt der Vergleichung benützt werden darf. Der Mantel ist vorne geöffnet und ausgebreitet, nicht um den Leib geschlagen; deshalb ergibt sich eine nur geringe Faltenbildung. Zudem fällt ein Skapulier, d. h. ein schmaler Streifen Tuch der ganzen Länge

Digitized by Google

nach über den Leib herab, der nur eine kleine Anzahl Längsfalten bildet und bilden kann. Die Gewandung fällt deshalb bei dieser Madonna ziemlich nüchtern aus. Man würde aber irren, wenn man sich zu dem Schlusse hinneigen würde, daß Schramm in seiner Draperie hart und nüchtern sei. Wenn der Gegenstand erlaubt und erfordert, einen reicheren Faltenwurf anzubringen, so führt auch Schramm den gebrochenen, reichen Faltenwurf vom Ende des 15. Jahrhunderts aus. Ein Beispiel ist dafür der Mantel der breiten Frau, welche im Vordergrund kniet.

Wenn nun diese genannten Gesichtspunkte nicht als die geeigneten erscheinen, um eventuell von ihnen aus eine Brücke zu legen zu andern Werken des Meisters, welche werden die richtigen sein?

Wir glauben in erster Reihe die Verhältnisse der Gesammtfiguren betonen zu sollen. Wie die Madonna entschieden schlank gehalten ist, so werden auch andere Werke dieses Meisters beschaffen sein müssen. Das trifft aber bei der hl. Katharina und Barbara im Mettenberger Altar zu. Man glaube nicht, daß diese Eigenschaft selbstverständlich und deshalb ohne Bedeutung sei. Wir haben oben über Jakob Ruß bemerkt, daß seine Figuren vielfach zu kurz sind. Das gilt von den schwäbischen Meistern am Ende des 15. Jahrhunderts sogar als Regel (cfr. Dursch, Aesthetik S. 406). Es kann somit eine entschiedene Schlankheit der Figur wohl als ein leitendes Merkmal zur Unterscheidung dienen.

Ferner ist auch zu beachten die aufrechte Haltung der in Rede stehenden Figuren. In einem früheren Artikel (Archiv 1889, S. 27) haben wir auf die starke Biegung in den Hüften aufmerksam gemacht, welche im 14. Jahrhundert herrschend war. Aber auch die Bildschnitzer des 15. Jahrhunderts nahmen noch gern diesen konventionellen Zug, wenn auch in stark abgeschwächtem Grade, herüber. Am Churer Altar, um ein Beispiel anzuführen, kann man bei den beiden stehend abgebildeten Jungfrauen diese Eigenschaft noch deutlich wahrnehmen. Eine ausgesprochene aufrechte Haltung, wie sie sowohl der Madonna als auch den Figuren in dem Altar in Mettenberg zukommt, dürfte somit ein nicht zu übersehender Fingerzeig sein.

Sodann versteht es Schramm, seine Figuren zu individualisieren, d. h. geistig persönlich zu beleben und den Ausdruck, den er geben will, wirklich denselben zu verleihen. Das trifft auch bei der hl. Katharina und Barbara zu. Ihr Gemütsausdruck ist freilich ein ganz anderer, als bei sämmtlichen Figuren der Ravensburger Skulptur von Schramm; es ist der Ausdruck des innern Friedens und der Beseligung. Aber dieser Ausdruck ist dem Künstler gelungen, wie er nicht jedem gelingen mag; dieselben stehen darin der Madonna nicht nach. Die Zahl der Meister aber, welche hier konkurriren können, ist gewiß nur eine sehr beschränkte. Korrekte Formgebung, Schönheitssinn und geistige Belebung sind hier vereinigt, sowohl bei der Madonna, als bei den Jungfrauen.

Den Ausschlag aber könnte geben die unverkennbare Uebereinstimmung in jenen Theilen des Antlitzes, welche nicht von der momentanen Gemütsstimmung in Mitleidenschaft gezogen werden. Das ist das längliche Oval des Gesichtes; dann Stirne, Wangen und Kinn. Nach unserem Auge besteht eine diesbezügliche unverkennbare Uebereinstimmung der Madonna besonders mit der hl. Katharina. Diese physiognomische Aehnlichkeit ist keineswegs eine nur allgemeine. Sie besteht nicht, oder nur in viel geringerem Grade, schon bei der hl. Barbara, die dem Altar in Mettenberg als Seitenstück der Katharina einverleibt ist und auch ursprünglich zu ihr gehörte. Wir überlassen jedoch dem Leser selber die weitere Vergleichung. Mund und Augen hängen in ihrer Gestaltung allzusehr von der Gemütsstimmung selbst ab, als daß auf sie ein entscheidendes Gewicht gelegt werden könnte. Der Unterschied in der Gewandung der Madonna einerseits und der Jungfrauen im Mettenberger Altar andererseits kann auch nicht stören, wenn man bedenkt, daß der um den Leib geschlungene Mantel der letzteren zu einer viel reicheren Faltenbildung Anlaß bietet, als der offene Mantel der Madonna und das Skapulier derselben. Eine Vergleichung mit dem Reliefbild des Kirchenlehrers vom gleichen Ort könnte nur in den ganz allgemeinen Zügen ausgeführt werden und kann deshalb unterbleiben. Es legt sich aber nahe, die Madonna auch noch mit anderen Figuren zu vergleichen, nämlich mit jenen von Eriskirch, welche von Dursch schon 1849 nach dieser Seite hin ins Auge gefaßt worden sind.

Man sieht daraus alsbald, daß Dursch nicht bloß die Madonna selbst gesehen hat, sondern dieselbe mit scharfen Augen betrachtet hat. Die schlanke Gestalt dieser Figuren und der gelungene Ausdruck der eigenthümlichen Gemütsbewegung treffen auch hier zu, und in diesen beiden wichtigen Merkmalen liegt die relative Berechtigung der Auffassung von Dursch. Aber Stirne, Wangen, Kinn, die ganze Gestaltung des Antlitzes in den mehr stereotypen, d. h. von der Gemütsbewegung nicht direkt beeinflußten Gesichtstheilen, sind hier sichtlich anders gebildet. Somit

Digitized by Google

sind sie auch weniger geeignet, eine engere Verbindung herzustellen. Man kann gewiß nicht sagen, daß ein Künstler seinen Typus stets wiederholen müsse. Aber wenn derselbe einen andern Typus bei einer andern Figur vorführt, so mangelt hier eben die so wünschenswerthe konkrete Verbindung, die man gerade herzustellen und zu finden sich bestrebt.

Dazu kommt noch die abweichende Behandlung des Faltenwurfs bei den Jungfrauen von Eriskirch. Auch hier wieder kommt der Auffassung von Dursch zu statten, daß die Figur Nr. 8 des Katalogs (nach unserer Auffassung: die thörichte Jungfrau) eine ebenso schwache oder noch schwächere Entwickelung des Faltenwurfs darbietet, wie die Madonna. Dieser Umstand ist jedoch nur darin begründet, daß bei beiden Figuren der Mantel vorne geöffnet und nicht um den Leib geschlungen ist. Bei solcher Gewandung ist es unthunlich, der Draperie eine reichere Gestaltung zu geben. Die andere Figur aber von Eriskirch (Nr. 6 des Katalogs, nach unserer Auffassung: die kluge Jungfrau) bietet das Bild einer voll entwickelten Faltenfülle des Gewandes dar. Aber hier liegt nun auch, nach unserer Meinung, das Hinderniß, woran die Auffassung von Dursch scheitert. Der Faltenwurf ist hier ungebrochen; die Falten laufen in fast regelmäßiger paraboliſcher Gestalt. Dies, sowie die Behandlung des Gewandsaumes läßt diese Figuren nicht in das Zeitalter von F. Schramm (Ende des 15. Jahrhunderts) versetzen, sondern verweist dieselben in den Anfang des gleichen Jahrhunderts.*) Aber eine gewisse Beziehung des Meisters der Madonna von Ravensburg zu dem Meister der Figuren von Eriskirch könnte doch bestehen. Könnte nicht Schramm ein Schüler jenes „geschickten Bildhauers Keltenofer“ gewesen sein, der um 1437 in Ravensburg arbeitete und dem möglicher Weise die Eriskircher Figuren zugehören? Die Zeit würde recht gut zusammenstimmen und es wäre möglich, daß zu Ruß und Schramm noch ein weiterer Meister des 15. Jahrhunderts in Ravensburg hinzukommt, von denen jeder Tüchtiges geleistet hat.

Wir fügen schließlich nur noch die Bemerkung hinzu, daß wir bei einem Besuch in Eriskirch (in diesem Frühjahr) zu der Ueberzeugung gelangt sind, daß auch die beiden in der dortigen Pfarrkirche (Chor und Schiff) aufgestellten zwei Madonnenbilder aus der gleichen Zeit und wahrscheinlich aus der gleichen Werkstätte sind, wie die von Dursch seiner Zeit von dort erworbenen Statuen. Sowohl der Faltenwurf der Gewänder, als die Behandlung des Saumes der Mäntel sind ganz übereinstimmend.

*) Wir sind darauf etwas näher eingegangen in einem Artikel des „Archiv für christliche Kunst“, Jahrgang 1889, S. 39 und folgende, worauf wir hier verweisen.

Die Freskobilder in der Casa Bartholdy in Rom und deren Uebertragung nach Berlin.*)

Habent sua fata libelli, „Bücher haben ihre Schicksale“. Daß auch die Werke der bildenden Kunst ihre Schicksale, zum Theil die mannigfaltigsten, haben können, beweisen die archäologischen Funde von Pompeji und Pergamon, die längst zur Kenntniß der gebildeten Welt gekommen sind. Nur wenig bekannt ist ein Ereigniß der neuesten Zeit, das uns mit der Intimität der Blutsverwandtschaft nahe tritt: die glücklich vollzogene Uebertragung der acht Fresken von Cornelius, Overbeck, Veit und Schadow aus der Casa Bartholdy in Rom in die Nationalgallerie in Berlin, und damit deren Rettung vor unvermeidlicher allmählicher Zerstörung oder vor plötzlichem Untergange, ein Ereignis, dem ein lebhaftes vaterländisches und kunstgeschichtliches Interesse entgegengebracht zu werden verdient. Sind doch diese Bilder, abgesehen von Erfindung und Darstellung eine Hinterlassenschaft von großen Söhnen unserer Nation, ein Ausweis über die von denselben neu aufgefundene Freskotechnik und, gemalt im Jahre 1816, der wuchtige Anfang einer neuen deutschen Kunst. Die Entstehungsgeschichte der Bilder möge hier eine Stelle finden, um durch Mittheilungen über die Abnahme und Uebertragung von Rom nach Berlin fortgesetzt und abgeschlossen zu werden.

Unzufrieden mit dem Unterricht an der Akademie in Wien — im Anfange unseres Jahrhunderts die erste hohe Schule der Kunst — vereinigten sich sechs junge Kunstschüler, um auf eigenen Wegen, durch gegenseitige Korrektur der Arbeiten, durch rückhaltlosen Gedankenaustausch eine bessere Kunstübung zu gewinnen, „um vielleicht so nach und nach die Kunst von der jetzigen Ausartung auf den Weg der Wahrheit zurückführen zu können“. (Binder, Overbeck S. 92.) Ihr Motto sollte die „Wahrheit“ sein, und nach dem heiligen Lukas, dem Schutzpatron der Kunst, nannten sie sich „St. Lukasbruderschaft“. Zwei der Mitglieder, J. Sutter aus Wien und J. Wintergerst, geb. 1783 in Schrezheim bei Ellwangen, blieben nothgedrungen in Wien, die andern reisten alsbald nach Rom. Es waren J. Hottinger und Lud. Vogel aus Zürich, Franz Pforr aus Frankfurt a. M. und Friedrich Overbeck aus Lübeck, wo sein Vater Christian Adolf

*) Quellen: „Die Kunst für Alle“, Heft 15, 1889, und Friedr. Overbeck, sein Leben und Schaffen, geschildert von Margaret Howitt, herausgegeben von Frz. Binder. Freiburg 1887. Vielfach benützte ich den Wortlaut, wobei ich nur bedauerte, daß so viel des Lesens- und Beherzigenswerthen unberücksichtigt bleiben mußte.

Digitized by Google

Präsident des Obergerichts und Bürgermeister war, von dessen poetischer Begabung volksthümliche Lieder Zeugniß ablegten. Sein Sohn Friedrich, geboren 1789, war der jüngste der Wiener Genossen und sollte der berühmteste werden. In Rom waren dieselben mit ihren Bestrebungen lange nicht so isoliert; von älteren Künstlern waren dort Thorwaldsen, Koch und Schik in Verfolgung ähnlicher Zwecke ihnen vorangegangen. Nachdem ihre Wohnung in der Villa Malta bald aufgegeben werden mußte, fanden die Lukasbrüder in den verlassenen Räumen des Klosters San Isidor eine Unterkunft, wie sie kaum passender zu denken war. Wie Claudius Lavergne in Paris versichert, war es Lethière, der Direktor der französischen Akademie in Rom, welcher den deutschen Künstlern die Erlaubniß erwirkte, in den verlassenen Räumen sich einzurichten. Die erstaunlich geringe Miete war nach Professor Voegelin's Monographie über Ludwig Vogel, monatlich drei Scudi. Das Refektorium war ihr Zeichensaal, wo sie sich wechselweise Modell standen oder nach Pforrs großem Mantel Draperiestudien zeichneten. Den vorausgegangenen vier Lukasbrüdern folgte „der Erzschwabe" Wintergerst nach Rom, seine Ankunft wurde mit einem Freudenmahle gefeiert, — (a. a. O. S. 168) den neuern Kunstschulen aber ein lautes Pereat gebracht und dabei die Flaschen zertrümmert, zum Zeichen, daß es so der Afterkunst ergehen soll! Dieser leidenschaftliche Ausbruch mag als eine Anmaßung erscheinen. Doch blicken wir in Overbecks Tagbuch, wo es unter dem 21. September 1811 heißt: „. . . Demütige dein Herz vor Gott, und werde wie ein Kind vor ihm; laß allen Trotz fahren und alles Selbstgefühl und achte dich für nichts vor ihm; und denke, daß alles, was du bisher geleistet und zu Stande gebracht hast, du nur durch seine Hilfe vermocht hast . . ." Angesichts solcher Stellen, deren sich viele finden, erscheint jenes lärmende Verdammungsurtheil über die damalige Kunstübung eher als der bündigste Ausdruck einer — vielleicht durch schwere innere Kämpfe gewonnenen — künstlerischen Ueberzeugung. Um jene Zeit kam Peter Cornelius nach Rom und war eine Hauptstütze des jungen Malerbundes. Den Beinamen der „Nazarener", der den Lukasbrüdern auch gegeben ward, erhielten sie von ihrer strengen Kunstrichtung und ihrer klösterlichen Lebensweise. Die Veränderungen des Bundes durch Tod, Abreise und neuen Zuwachs ersehen wir bei der Albrecht Dürer-Feier am 20. Mai 1815 bei Cornelius. Die Geladenen waren: Overbeck, der Maler und der Bildhauer Schadow, Joh. Veit, Scheffer, Platner, Ruscheweyh und Sieg. In Overbeck und Schadow, beide 26jährig, dem 31jährigen Cornelius, und dem im November 1815 hinzugekommenen Philipp Veit, geboren zu Berlin 1793, der die Befreiungskriege mit Auszeichnung durchgemacht hatte, haben wir die — einstweilen noch ahnungslosen — künftigen Maler der Casa Bartholdy.

In demselben Jahre kam als preußischer Generalkonsul ein Mann von jüdischer Herkunft nach Rom; er war im 37. Jahre, hieß früher einfach Jakob Salomon, und hatte sich, nachdem er sich hatte taufen lassen, den Namen Bartholdy beigegeben. Obgleich Protestant wurde er der Biograph seines Gönners, des Kardinal Consalvi. J. Sal. Bartholdy besaß Kunstsinn und Geschmack, und sein Wunsch, ein Zimmer seines — nur gemietheten — Hauses auf dem Pincio mit Arabesken zu schmücken, führte zu dem von Cornelius und seinen Genossen freiwillig erweiterten Auftrag. Hiebei opferte Bartholdy seinen halben Gehalt, Philipp Veit verzichtete ganz auf Bezahlung und die andern Maler begnügten sich mit dem zum Leben Nothwendigsten. Denn ihnen war es vornehmlich um den Anfang einer monumentalen Malerei zu thun, „so daß," wie Cornelius am 3. November 1814 an Görres schreibt, „von den Wänden der hohen Dome, der stillen Kapellen und einsamen Klöster, der Rathshäuser und Hallen herab alte befreundete Gestalten in neuerstandener frischer Lebensfülle, in holder Farbenpracht auch unserm Geschlechte sagten, daß der alte Glaube, die alte Liebe und mit ihnen die alte Kraft der Väter wieder erwacht sei". Es wurde die Geschichte des ägyptischen Joseph gemalt, von Cornelius: Traumdeutung und Wiedererkennung der Brüder; von Schadow: das blutige Kleid wird dem Vater gebracht und Joseph im Kerker; von Veit: Joseph und Potiphars Frau und die Allegorie der sieben fetten Jahre; von Overbeck: der Verkauf Josephs und die sieben magern Jahre. Ueber das Malen selbst schreibt O. Donner von Richter in der „Kunst für Alle": „. . . während der langen Jahre von Wirren und Zerstörungen, welche die französische Revolution allenthalben hervorgerufen hatte, war die Ausübung der Freskomalerei auch in Rom gänzlich in Vergessenheit geraten, so daß es den jungen Künstlern schwer hielt, sich über die Bedingungen derselben nähere Kenntnisse zu verschaffen. Doch gelang es ihren Nachforschungen — wie Philipp Veit mir selbst erzählt hat —, zu ermitteln, daß in dem Sabinergebirge ein alter Maurer noch lebe, welcher als junger Mann Gehilfe von Raph. Mengs († 1779) bei seinen Freskomalereien gewesen war. Diesen suchten sie auf, nahmen ihn mit nach Rom, ließen nach seinen Angaben den Bewurf machen und hatten ihre Freude an dem muntern Alten, der sich halb todt lachen wollte, wenn er die Verlegenheiten sah, in welche die Künstler bei ihren ersten Versuchen geriethen. Als die Bilder fertig waren, war der Erfolg für die Maler nicht nur in Rom ein durchschlagender, sondern auch in Deutschland, wo die Kartons zu den Bildern ausgestellt waren. Die unmittelbare Folge war, daß Cornelius und Overbeck den Auftrag bekamen, die Villa Massimi auszumalen. Während Overbeck, der im Jahre 1813 vom Protestantismus zum Katholizismus übergetreten war, dauernd in Rom blieb, wurde Cornelius nach Düsseldorf und von König Ludwig I. von Bayern zur Ausführung der großen bekannten Aufträge nach München berufen. Philipp Veit ging nach Frankfurt und Schadow wurde Direktor der Akademie zu Düsseldorf, und wenn Overbeck schon im Jahr 1814 von Rom an den Freund Sutter in Wien schreibt, „daß sich hier ein Kreis von Männern ausbildet, die einst ihrem Vaterlande noch viel Schönes liefern werden und zerstreut

Digitized by Google

in alle Länder an allen Orten die frohe Botschaft einer verjüngten echten Kunst verkünden," so hat sich diese zuversichtliche Hoffnung vollkommen erfüllt.

„Die Kunst für Alle" berichtet, daß schon unter König Friedrich Wilhelm IV. das Bild Joseph und Potiphars Frau von Ph. Veit abzunehmen und auf Leinwand zu übertragen versucht, hiebei aber stark beschädigt wurde. Der Artikel berichtet ferner: „Dieser Mißerfolg veranlaßte bei der neuerlichen Ablösung der andern Gemälde die Anwendung einer umständlicheren, sehr viel kostspieligeren aber zuverlässigeren Methode, nach welcher der Florentiner Kunsthändler Stefano Bardini die Ablösung sämtlicher Gemälde für den Preis von 13 000 Lire übernahm, und tadellos ausführte. Sein Verfahren war folgendes: Rund um die Gemälde wurden Nuthen in die Wand eingehauen und die Bildfläche mit einem Stück des dahinterliegenden Mauerwerkes in einen eisernen Rahmen eingespannt. Eine Holzkiste wurde alsdann dicht vor das Bild gebracht und mit ihren Seitentheilen in die Nuthen eingeschoben. Der Boden der Kiste sollte die Oberfläche des Bildes, welches mit starkem Papier bedeckt worden war, glatt anschließend berühren und vor Zerbröckelung schützen. Da aber die Bildfläche nicht in einer Ebene lag, sondern wie dies bei Freskomalereien leicht vorkommt, durch das stückweise Auftragen des Verputzes wellig geworden war, so half Bardini auf sinnreiche Art diesem Uebelstande ab, indem er den Boden der Kiste in Abständen von 5 cm durchlöcherte und durch diese Löcher Holzpflöcke vorsichtig eintrieb, bis sie die Bildoberfläche berührten und die Mulden derselben auf diese Weise begleiteten und ausfüllten. Hierauf wurde von der Rückseite her die Mauer bis auf die Tiefe der Nuthen, resp. der Kistenseitenwände, abgemeiselt und mit dem letzten dünnen Rest des Mauerwerks wurde die Kiste sodann horizontal nach dem Zimmer hinein umgelegt und dieser letzte Mauerrest nunmehr auch noch abgemeiselt, so daß nur die verschiedenen Mörtelschichten des Verputzes übrig blieben. Diese Schichten, welche nicht immer ganz genügende Verbindung aufwiesen und jede für sich besondere Sprünge zeigten, befestigte Bardini nun untereinander, indem er einen Brei von Kalkmilch und Siebkäse erst dünn auftrug und in die Spalten und Risse einfließen ließ und denselben hierauf allmählig verstärkte. Nachdem die ganze Masse durch und durch getrocknet war, breitete er eine dicke Lage von Gips über die ganze Rückseite aus, in welche ein dichtes Maschengeflecht von galvanisiertem Draht eingedrückt wurde, welches an einem 7 cm dicken und ebenso breiten Holzrahmen so befestigt war, daß derselbe die abgelöste Masse in ihrem ganzen Umfange umschloß. Dieser Blendrahmen war auf seiner Rückseite durch Zwischenstücke von 2½—4 cm Stärke, welche Quadrate von ca. 22 cm bilden, — wie dies auch bei dem Veit'schen Fresko des Städel'schen Instituts geschah — verstärkt und nachdem auch die Gipslage durchgetrocknet war, ließ sich das ganze Gemälde wieder ohne allzu große Schwierigkeiten aufrichten und transportieren. In einem durchgehenden Eisenbahnwagen, aufrechtgestellt wie Spiegelscheiben, gingen am 2. Oktober 1887 die Gemälde nach Berlin ab. —

Nun sind diese Bilder in einem besondern Oberlichtraum im dritten Stock der Nationalgallerie in Berlin aufgestellt, im Schutze des Landes, das Besteller wie Ausführende ihre Heimat genannt, und dessen Zierde sie waren.

E. Hofmeister.

Literatur.

Glasmalereien des Mittelalters und der Renaissance. Original-Aufnahmen von H. Kolb, Professor an der Kgl. Kunstgewerbeschule in Stuttgart. Stuttgart, Wittwer. Lieferung 8—10 à 10 M.

Nunmehr ist das herrliche Werk zum Abschluß gekommen, über dessen einzelne Lieferungen wir schon mehrmals unsern Lesern freudig Bericht gaben. Die letzten Lieferungen sind den vorhergehenden ebenbürtig, zum Theil überlegen. Auch von ihnen wie von den andern gilt, daß fast jede Tafel ein Meisterwerk der Polychromie genannt werden kann, das der lithographischen Anstalt von A. Gatternicht alle Ehre macht. Ueberschaut man jetzt die ganze Serie, so wächst die Achtung vor dem Herausgeber und befestigt sich die Ueberzeugung von der eminenten Wichtigkeit der Publikation. Die Kenntniß der alten Glasmalerei ist uns durch sie bedeutend erweitert, ein vergleichendes Studium erstmals ermöglicht worden; zu diesem theoretisch-historischen Moment fügt sich aber ein eminent praktisches. Den Glasmalern und den Bestellern ist hier eine unerschöpfliche Fülle bester Muster geboten; je mehr die letzteren bei ihren Bestellungen den Meister auf eines dieser Musterbeispiele verpflichten, umsomehr wird die Glasmalerei genöthigt sein, in den Bahnen der alten Kunst zu gehen. Und solche Nöthigung wird nur zu ihrem eigensten Besten sein. Möge der Preis von 100 Mark, der für das Gebotene nicht zu hoch genannt werden kann, eine größere Verbreitung des Werkes nicht hindern; mögen insbesondere Kunstvereine, Staatsbibliotheken das Werk von bleibendem Werthe sich aneignen!

Annoncen.

Herdersche Verlagshandlung, Freiburg im Breisgau.

Beissel, St., S. J., Die Bauführung des Mittelalters. Studie über die Kirche des hl. Viktor zu Xanten. — Bau. Geldwerth und Arbeitslohn. — Ausstattung. Mit Abbildungen. Zweite, vermehrte und verbesserte Ausgabe. gr. 8°. (XVI u. 614 S.) M. 7.50.

Stuttgart, Buchdruckerei der Akt.-Ges. „Deutsches Volksblatt".

Digitized by Google

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Professor Dr. Keppler in Tübingen.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins, für denselben: der Vorstand Professor Dr. Keppler.

Nr. II. Erscheint monatlich einmal. Halbjährl. für M. 2. 05 durch die württemb. (M. 1. 90 im Stuttg. Bestellbezirk), M. 2. 20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, fl. 1. 27 in Oesterreich, Frcs. 3. 40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie gegen Einsendung des Betrags direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblatts" in Stuttgart, Urbansstraße 94, zum Preise von M. 2. 05 halbjährlich. 1889.

Moderne Malerei.

Im Anschluß an die Münchener Jahresausstellung.

Die starke Betheiligung an der vorjährigen Jubiläums-Ausstellung seitens der Künstlerschaft und seitens des Publikums gab den betheiligten Kreisen den Muth, von jetzt an die Veranstaltung alljährlich wiederkehrender Ausstellungen in dieser Stadt ins Auge zu fassen. Der erste Versuch, der dieses Jahr gemacht wurde, mißlang insofern nicht, als in den Glaspalast rund 1700 Werke der Malerei und Skulptur aus allen Ländern eingeführt werden konnten — eine bedeutende Zahl, wenn man bedenkt, daß dies meist im Laufe des letzten Jahres geschaffene Werke sind und daß gleichzeitig die Pariser Ausstellung eine Unzahl moderner Leistungen der Malerei und Skulptur beherbergt. Mit der Betheiligung des Publikums dagegen scheint man dieses Jahr nicht zufrieden zu sein und vice-versa sind sehr viele Besucher der Ausstellung mit dieser nicht zufrieden, so daß es immerhin fraglich erscheint, ob eine jedjährliche Wiederholung zu Stande kommen wird.

Schreiber dieses hatte nicht die Absicht, die Leser des „Archivs" mit einem Bericht über die Jahresausstellung zu behelligen, nachdem er im vorigen Jahr die Jubiläumsausstellung einer eingehenden Besprechung unterzogen; aber je länger er in den Räumen des Glaspalastes umherwandelte, desto mehr drängte sich ihm die Ueberzeugung auf, daß es nicht recht wäre, die in mehr als einer Hinsicht symptomatisch bedeutsame Ausstellung im Schweigen und Ignorieren, oder unter dem von andern Seiten ostentativ oder sinnlos gespendeten Lob und Lorbeer zu begraben. Im Zusammenhalt namentlich mit der vorjährigen Ausstellung läßt die diesjährige klar erkennen, einmal welch fieberhafte Thätigkeit gegenwärtig in den Künstlerkreisen herrscht, sodann in welchen Krisen und Wehen die Malerei — die Skulptur, herzlich schwach vertreten, kann füglich außer Betracht bleiben — gegenwärtig befangen ist, ohne daß man zur Stunde sagen oder ahnen kann, ob aus diesen Wehen eine neue Kunst oder ein ridiculus mus oder Schlimmeres hervorgehen werde.

Das Hauptproblem, welches auch diese Ausstellung wieder in den Vordergrund rückt, bezieht sich, wie sich denken läßt, auf die moderne, aus Frankreich importirte Richtung der Hellmalerei. Ehe wir aber hierauf eingehen, drängt uns unser Gewissen zu einem lauten und energischen Protest gegen die empörend große Zahl von lasciven und obscönen Nuditäten, die auch dieses Jahr wieder Eingang in den Glaspalast gefunden haben. Nicht bloß Namens der Religion und Sittlichkeit, auch Namens der Kunst erheben wir unsere Stimme gegen die unerträgliche, jedes halbwegs gesunde, moralische Gefühl beleidigende und anekelnde Indecenz, welche frech und schamlos sich breit macht in den Bildern von Falguière (Juno), Papperitz (Hebe nach ihrem Fall), Mège du Malmont (am Ufer der Yvette), Gustav Majer (Anadyomene), Coëssin de la Fosse (Diana), Bonnat (Idylle), Douba (Abisag), Klinckenberg (Walpurgisnacht) u. a. Man muß es wieder und wieder sagen, wie tief die moderne Kunst sich mit solchen Leistungen unter die antik-heidnische stellt. Es ist vollständig wahr, was der tiefsinnige Abbé Roux sagt: „Die Antike bekleidete den menschlichen Körper mit Scham und Hoheit, die moderne Kunst entkleidet selbst das Nackte; Athen goß die Seele über das Fleisch aus, Paris (leider nicht mehr allein) gießt das Fleisch über die Seele; die griechische Statue errötet, die moderne macht erröten." Man muß das wiederholen und

Digitized by Google

man muß gegen jene Lascivitäten sich erklären, auch auf die Gefahr hin, daß man aus der Künstlerwelt bloß Spott und Hohn als Antwort erhält. Man muß den Lehrmeistern, welche zu derartigen Arbeiten ihre Schüler ermuntern, man muß den Künstlern, welche an solche Themate Zeit und Kraft vergeuden, man muß den Ausstellungskommissionen, welche solche Werke zulassen, ernstlich aufs Gewissen legen die unberechenbar große moralische Verseuchung, welche die Beschauer dieser Bilder aus der Ausstellung in die Nation hinausverschleppen. Mit Entrüstung sei noch hingewiesen auf die Magdalena des Münchener Malers Max Ruschel, die nicht als religiöses, sondern nur als Bordellbild bezeichnet werden kann und ihre vielen, wahrlich auch schon hinlänglich indecenten Vorgängerinnen noch übertrifft. Das ist deßwegen die empörendste Leistung dieser Art, weil hier der unreine Sinn das Heilige mißbraucht und die Reue und Buße schändet. Nicht viel besser ist aber die „hl. Theodosia" des Prager Malers Jakesch, in abscheulicher Haltung todt am Boden liegend — ja insofern noch infamer, als nicht einmal die Majestät des Todes, des Märtyrertodes, die Heilige vor Schändung bewahren konnte. Wenn die Stimmen der Moralität und der Religion und auch die einer ernsten Kunst gegen solche Ausschreitungen nichts vermögen, so soll ein Mann den Ausstellungskommissionen und Künstlern das Gewissen schärfen, welcher über jeden Verdacht der Prüderie und der Bigotterie, ja selbst der Wohlanständigkeit nur zu sehr erhaben ist. Vielleicht schenkt man dem Wort Diderots, des Atheisten, des theoretischen und praktischen Materialisten, des Cynikers, mehr Beachtung.

„Ihr Künstler," schreibt er (Salon 1767), „wenn ihr eifersüchtig seid auf das Fortleben eurer Werke, so rate ich euch, nehmet nur Anständiges zu eurem Vorwurf; was immer dem Menschen Sittenverderbniß predigt, ist gemacht, um vernichtet zu werden, und um so gründlicher vernichtet zu werden, je gelungener das Kunstwerk ist. Es ist fast keiner von den verrufenen schönen Stichen mehr vorhanden, die Giulio Romano nach dem unflätigen Aretino geschaffen hat. Rechtschaffenheit, Tugend, Ehrbarkeit, Gewissen und Gewissensängstlichkeit legen bälder oder später ihre Hand auf unanständige Erzeugnisse. Wo wäre auch in der That unter uns einer, der im Besitz eines Meisterwerks der Malerei oder Bildnerei, welches zur Unsittlichkeit anregen könnte, dasselbe nicht vor allem den Blicken seiner Frau, seiner Tochter, seines Sohnes entziehen würde? Wo wäre einer, dem nicht in den Sinn käme, das Meisterwerk möchte einst einem zufallen, der weniger darauf sehen würde, es einzuschließen? Wer spricht es nicht in seinem Innern aus, daß das Talent hätte können besser angewendet werden, daß ein solches Werk nicht hätte geschaffen werden sollen und daß es verdienstlich wäre, es zu vernichten? Wiegt etwa ein vollendetes Kunstwerk die Verführung einer unschuldigen Seele auf? Und wenn solche Bedenken, die denn doch nicht zu verlachen sind, sich erheben, ich sage nicht für einen Frömmler, sondern für einen Rechtschaffenen, ich sage nicht für einen religiös Gesinnten, sondern für einen Freigeist, einen Gottesleugner, der im Begriff steht, ins Grab zu steigen, was soll aus dem schönen Gemälde, aus der herrlichen Statue werden? In Einem Augenblick könnte das Werk des seltensten Talentes in Stücken am Boden liegen und wer von uns möchte die reine, barbarische Hand tadeln, welche diese Art von Entweihung verübte?"

Nun zur Hell- oder Freilichtmalerei. Sie spielt sich auch auf dieser Ausstellung als Großmacht auf und führt mit mehr Hitze als bisher ihren Prozeß gegen die bisherige Kunsttradition. Sie klagt die letztere an als Feindin des Lichtes und der Natur; sie kranke an Farbenblindheit und tauche ihren Pinsel immer noch, nachdem sie ihn mit Farbe gefüllt, in die Chocolade oder die sog. Münchener Braunsauce; anstatt Landschaften und Gestalten unmittelbar aus der Natur herüber zu nehmen, führe sie auf ihren dunklen Hintergründen auf Kosten der Wahrheit eine Art Versteckspiel auf. Die alte Kunst ihrestheils klagt gegen diese Neuerung auf hochmüthige und brutale Verletzung oberster Kunstprinzipien, auf Abfall von allem höhern Geist der Malerei, auf Karrikirung, nicht Nachahmung der Natur, auf Depravation des Geschmacks und des Gefühls für das Schöne. Die Jurys und die theoretische Aesthetik haben es bisher nicht gewagt, durch einen Stuhlspruch den Prozeß pro oder contra zu entscheiden; sie verhalten sich duldend und zuschauend. Auch wir sind weit entfernt, das entscheidende Wort sprechen zu wollen; aber an der Zeit scheint es uns, die hier maßgebenden unverbrüchlichen Prinzipien herauszustellen und offene Verirrungen als solche dazuthun.

Eine relative Berechtigung der Hellmalerei und eine Bereicherung der Palette und Erweiterung der Farbenwelt

Digitized by Google

durch sie ist nicht in Abrede zu ziehen. Daß durch die bisherige Malweise die Naturfarben eine gewisse Verdunklung erfahren haben, ist ebenso zuzugestehen. Es ist ja auch, wie Ramberg (Hellmalerei. Ein Spaziergang durch den Münchener Glaspalast im Sommer 1889. München, Franz 1889, S. 4) ganz richtig sagt, fast selbstverständlich, daß im Zeitalter des elektrischen Lichtes heller gemalt wird, als im Zeitalter des Oellämpchens. Für viele Scenen kann man die malerische Behandlung der Pleinairisten ganz sachgemäß finden, namentlich für solche, die im Freien vorgeführt werden und für gewisse Landschaftsbilder. In höchst vernünftiger Weise hat die vielgeschmähte religiöse Malerei von uralten Zeiten her von der Kunst der Hellmalerei Gebrauch gemacht und sich ihrer bedient als eines Hauptmittels, um die Verklärung durch Gnade und Glorie anschaulich zu machen (vgl. die Glorien und Mandorlen).

Wenn nun aber die Hellmalerei so betrieben wird, daß Kremserweiß unbedingt als Hauptfarbe, ja als einzig berechtigte Farbe zur Verwendung kommt, so ist das eine Einseitigkeit, mit welcher die Pleinairisten allen gesunden Gesetzen des Kolorits wie der Naturwahrheit ins Antlitz schlagen, die sie doch für ihr oberstes Gesetz ausgeben. Scymanomski's Pierette, die mit weißem Kleid und weißem Hut vor einem weißen Bettlacken sitzt, wie Franz Stucks sog. Innocentia, die eine angekreidelte Fläche zum Hintergrund, eine verkalkte Leinwand zum Kleid und eine weiße Lilie in der Hand hat, während das Gesicht es höchstens zum Ausdruck der sancta simplicitas bringt, sind doch eigentlich beide trotz aller tünchnerischen Fertigkeit lediglich ins Kapitel der Verirrungen zu stellen. Nein, nein, ihr Herren Hellmaler, so kreideweiß ist die Natur nicht, so könnte sie höchstens dem Gipser, nicht dem Maler erscheinen, und auch ihr gehöret mehr dem Gewerbe der ersteren an!

Noch fundamentaler und unheilvoller aber ist der andere Irrthum, daß Farbe und nichts als Farbe das Wesen des Gemäldes ausmache und daß hinter der Farbe die bestimmte Zeichnung, die fest ordnende Komposition zurücktreten könne oder solle, weil ja auch aus der Natur das Auge nicht Linien-, sondern nur Farbeneindrücke aufnehme. Ein folgenschwerer technischer Grundirrthum. Auch in der Natur ist überall die Linie Grund, Grenze, Halt und Kraft der Farbe. Nimium ne crede colori! Farbe ohne Linie ist Nebel, ist haltlos und sinnlos, ist Klecks. Und wie? Die Farbe soll selbst den Gedanken, den Geist, die Idee ersetzen und überflüssig machen! Nur aus dieser Grundanschauung sind viele von den hellgemalten Bildern zu erklären, ja diese Anschauung wird geradezu als Kanon ausgesprochen. Ramberg sagt in seiner oben citirten Broschüre S. 2: „Unsere Bilder (der früheren Zeiten) erzählten, erfreuten, erregten und erschütterten, sie docirten auch nicht selten Geschichte und andere Wissenschaften, aber sie waren fast niemals rein malerisch empfunden und rein malerisch durchgeführt." Dann wird Makart als Messias der deutschen Malerei gepriesen, weil er „gegen die Anatomie zuweilen sündigte, die zeichnerische Richtigkeit manchmal verletzte, Sitte und Gebrauch außer Acht ließ, Beziehungen herstellte, die im Leben unmöglich sind: alles, um sein Bedürfniß nach harmonischem Zusammenwirken der Farben zu befriedigen". So sei nun auch den Hellmalern die koloristische Wirkung das erste Gebot: „Sie verzichten darauf, Novellen zu malen und Witze; es genügt ihnen, einen Baum darzustellen, eine Magd im Freien, einen Burschen auf dem Felde, eine Kuh auf der Waide, wenn nur das Stück Natur, das sie festhalten, eine anregende Farbenerscheinung gibt."

Hier wird also eine Farbenkunst gerühmt, die lediglich bloß sich ans Auge wendet, dagegen dem Geist gar nichts mehr zu sagen hat. Nicht bloß kein Ideal mehr, auch kein Gedanke, kein Gefühl, keine Poesie, kein Pathos mehr. Ihr Vertreter der Aesthetik, was saget ihr zu solchem Kunstprinzip? Werdet ihr Bilder als Kunstwerke gelten lassen, an welche man sich vergeblich mit der Frage wendet: Bild, was willst du mir sagen? Wird man Gemälde, die in gar keiner Weise eine geistige Beziehung herstellen zwischen dem dargestellten Gegenstand und der Person des Beschauers, überhaupt als Geisteswerke bezeichnen können? sind sie nicht vielmehr rein mechanische Produkte einer

Digitized by Google

Farbenmalmaschine, die insofern noch unter den Bildern des Kaleidoskops stehen, weil bei diesen doch die Linie ordnend zur Farbe tritt?

Gedankenlose, nichtssagende Bilder sind aber noch nicht die schlimmsten Leistungen der Hellmalerei. Sie hat vielfach auch einen Herzensbund mit dem Häßlichen eingegangen und aus dieser erschreckend fruchtbaren Verbindung sind eine Masse von Geschöpfen hervorgegangen, die eben auch nur wieder häßlich sein können. Die Kunst im Verein mit dem Häßlichen? Das hätte ja doch zu allen Zeiten als eine contradictio in adjecto gegolten. Es kann sich für die Kunst die Nothwendigkeit ergeben, das Häßliche zu berühren, aber dann glaubte man zu jeder Zeit, es müsse das mit jener Behutsamkeit geschehen, mit welcher eine reine Hand im Nothfalle mit den äußersten Spitzen das Häßliche berührt, ängstlich bemüht, sich nicht damit zu beschmutzen. Aber hier watet die Kunst mit Behagen im Sumpfe der Häßlichkeit umher, und eben das Häßliche in der Natur sucht sie mit Vorliebe aus für ihre Wiedergabe. Wie will sie aber dieses Abirren vom Pole der Schönheit rechtfertigen? Sie nimmt eine großartige Pose an und nennt mit Emphase als ihr oberstes Prinzip die Wahrheit, der sie auch um den Preis der Schönheit nicht abtrünnig werden wolle. Wahrmaler nennen sich diese Pleinairisten, mit einem verächtlichen Seitenblick auf die Schönmaler. Aber, muß man da fragen, ist denn etwa nur das Unschöne und Häßliche in der Natur- und Menschenwelt wahr? Ist das Schöne und Harmonische weniger wahr als das Häßliche? Müßt ihr denn unbedingt, um eurem Bedürfniß nach Wahrheit zu genügen, eure Hände nach dem ausstrecken, womit die wahre Kunst nie sich befaßt hat außer im Nothfall, und auch da nur mit aller Scheu und Vorsicht. Ihr scheinet gar nicht zu ahnen, daß hier ein großes ästhetisches Prinzip in Frage kommt, gegen welches eure Pinsel roh sich verstoßen. Schon Lessing, dessen Laokoon leider in der Kunstwelt so gut wie vergessen ist, hat dieses Prinzip klar ausgesprochen und aus der antiken Kunst nachgewiesen, wie in Voraussicht der großen pleinairistischen Verirrung.

„Der griechische Künstler," heißt es Laookon I, 2, „war zu groß, von seinen Betrachtern zu verlangen, daß sie sich mit dem bloßen kalten Vorzug, welcher aus der getroffenen Aehnlichkeit, aus der Erwägung seiner Geschicklichkeit entspringt, begnügen sollten; an seiner Kunst war ihm nichts lieber, dünkte ihn nichts edler, als der Endzweck der Kunst. Wer wird dich malen wollen, da dich niemand sehen will, sagte ein alter Epigrammist über einen höchst ungestalten Menschen. Mancher neuere Künstler würde sagen: sei so ungestalt als möglich, ich will dich doch malen; mag dich schon niemand gern sehen, so soll man doch mein Gemälde gern sehen, nicht insofern es dich vorstellt, sondern insofern es ein Beweis meiner Kunst ist; die ein solches Scheusal so ähnlich nachzubilden vermag. Freilich ist der Hang zu dieser üppigen Prahlerei mit leidigen Geschicklichkeiten, welche durch den Werth ihrer Gegenstände nicht geadelt werden, zu natürlich, als daß nicht auch die Griechen ihren Pauson, ihren Pyreicus sollten gehabt haben. Sie hatten sie, aber sie ließen ihnen strenge Gerechtigkeit widerfahren. Pauson, der sich noch unter dem Schönen der gemeinen Natur hielt, dessen niedriger Geschmack das Fehlerhafte und Häßliche an der menschlichen Bildung am liebsten ausdrückte, lebte in der verächtlichsten Armut. Und Pyreicus, der Barbierstuben, schmutzige Werkstätten, Esel mit Küchenkräutern malte, als ob dergleichen Dinge in der Natur so viel Reiz hätten und so selten zu erblicken wären, bekam den Zunamen des Rhyparographen, des Kothmalers. Die Obrigkeit selbst hielt es ihrer Aufmerksamkeit nicht für unwürdig, den Künstler mit Gewalt in seiner Sphäre zu erhalten. Das Gesetz der Thebaner, welches ihm die Nachahmung ins Schönere befahl und die Nachahmung ins Häßlichere bei Strafe verbot, ist bekannt."

Gewiß beachtenswerthe Worte, wie geschrieben für die pleinairistische Bewegung. Hätten wir nur ein solches thebanisches Staatsgesetz für unsere heutigen Rhyparographen. Aber ein anderes Gesetz wird über sie kommen, jenes, das Pauson in Zucht und Strafe nahm: das Gesetz des Hungers und der Verachtung. Sie haben sich vergeblich bemüht und werden sich vergeblich bemühen, Käufer für ihre Bilder zu finden.

Selbst erste und zweite Medaillen konnten denselben keine Liebhaber zuführen; wer könnte auch das Häßliche lieb haben, und wer wäre so unsinnig, seine Gemächer mit Häßlichkeiten ausschmücken zu wollen, seine Wohnung mit Bildern auszustaffiren, die er nüchtern nicht anschauen kann, ohne daß ihm übel wird, die seinen Gästen und Besuchern Erbrechen verursachen könnten, seiner Frau und seinen Kindern Nervenkrämpfe? Ich konnte mich nicht entschließen, ein Ausstellungsloos zu kaufen, so

Digitized by Google

schmeichelnd mir dieselben angeboten wurden; denn mich befiel die geradezu Entsetzen erregende Furcht, ich könnte etwa „Die erste Kommunion" von H. Neuhaus gewinnen, welche durch ein hexenmäßiges, weiß gekleidetes und verschleiertes Mädchen mit unsäglich blödsinnigem Gesicht dargestellt werden soll; oder „Die Versöhnung" von Müller-Maßdorf mit der Männer- und Frauengestalt von phänomenaler Häßlichkeit und dem wüsten Rangen im Hintergrund, — die Versöhnung, bei der überdies kein Mensch finden kann, wer mit wem worüber versöhnt werden soll; oder das grau-schwarz-weiße Bild von Emil Lagier: „Die Lumpensammler", in welchem der Meister insofern noch gnädiges Erbarmen mit dem Beschauer kundgibt, als er nur bei einem der Lumpenmädchen das Gesicht sehen läßt, aber das eine ist schrecklich genug, um nie mehr vergessen zu werden; oder „Die Einschiffung von Vieh" von Gaston Guignard, welche uns in höchst geschmackvoller Weise etliche fünfzig Hintertheile von Ochsen nebst einem Schiffe sehen läßt; oder das Entsetzen erregende Bild von Leon Abry, welches in der Mitte zwischen zwei im Bett liegenden ekelig häßlichen Spitälern den Dichter Gilbert zeigt, ebenfalls im Bett liegend, nicht bloß durch die entstellende Hand der Krankheit, sondern auch durch die der Schuld und Sünde heruntergebracht, — wie er dichtet! oder „Die Vorleserin" von Adolf Echtler mit ihrem halbmeterlangen Mund; oder „Ein Lied" von Theodor Gruft, vier singende pietistische Jungfrauen oder Diakonissen, welche mit ihren Gesichtern die Identität von Dummheit und Andacht behaupten; oder „Das Zwiegespräch" von Max v. Schmädel, bei welchem offenbar das milchtragende Mädchen das andere fragt: „Ist dir's auch so dumm im Kopf wie mir?"; oder „Die Waise" von Karl Kricheldorf, die doppelt zu beklagen ist, weil sie eine Hexe zur Großmutter und weil sie einen völlig verwachsenen Leib hat; oder „Den alten Waldhüter" von Gleichen-Rußwurm, dem armen Tropfen, der von der Schmiere nicht mehr loskommt, gleich einer Mücke auf dem Leim; oder „Die Ziegenhirtin" von Strobentz, deren unmenschlich großer Kopf Heuvorräthe für ihre Ziege zu bergen scheint; oder „Das träumende Kind" von Tamburini, das träumen, also doch wohl schlafen soll, in Wahrheit aber niest; oder „Das Bauernmädchen vom Odenwald" von Heinz Heim, eine wahre Apotheose der Dummheit und Stupidität. Ein solches Bild zu gewinnen — furchtbarer Gedanke! Wer möchte das einen Gewinn nennen? Und wer, der noch der naiven Anschauung ist, daß die Kunst das Leben verschönern soll und daß man Gemälde in seinem Zimmer anbringt, um einen erhellenden Strahl der Kunst ins alltägliche Leben zu leiten, wer möchte auch nur die kleinste Summe ausgeben, um durch den Ankauf solcher Bilder des Lebens Häßlichkeiten noch künstlich zu vermehren?

Hier hat in der That der gesunde Sinn des Publikums sich bewährt; die Bilder der Hellmaler haben sich zum großen Theil als unverkäuflich erwiesen. Bloß Gallerien haben einzelne angekauft, vermutlich als abschreckende Beispiele. Die beiden über die Jahresausstellung erschienenen Broschüren, die von Ramberg und eine namenlos publizirte (Die Malerei auf der ersten Jahresausstellung 1889 zu München. München, Freund 1889), heben denn auch diesen Punkt hervor und wenden ihn zum Ruhme der Hellmaler: „ideale Anschauung darf man also den heutigen Hellmalern nicht rundweg abstreiten; sie schaffen unverkäufliche oder doch schwer verkäufliche Bilder, weil sie ihre Grundsätze nicht verleugnen wollen"; „abseits der Heeresstraße gehen sie dem verlockenden Dämon, Geld genannt, aus dem Wege, um lediglich zur Verherrlichung der Kunst einem höhern Ziel entgegenzustreben". Ich gestehe offen, daß ich in diesem Fall eher an verfehlte Spekulation als an Wunder der Selbstlosigkeit zu glauben geneigt bin. Der Rausch der Hellmalerei hatte einen großen Theil der Künstlerschaft befallen; mit dem Publikum hoffte man schon fertig zu werden; die Masse, die Quantität, die Größe der verwendeten Leinwandstücke, die schreienden Farben mußten ihm imponiren. Nun sie imponirten auch dem urtheilslosen Theil desselben, man bewunderte, aber — man kaufte nicht; selbst dieses Theils des Publikums bemächtigte sich anstatt des Verlangens, solche Bilder zu besitzen, ein geheimes Grauen vor ihnen. Diese ableh-

Digitized by Google

nende Haltung wird bälder und sicherer, als alle Gegenvorstellungen es vermocht hätten, jener Kunst ein Ende machen, die von der Schönheit abgefallen ist und daher sich selbst aufgegeben hat.

Noch haben wir aber mit der Hellmalerei nicht ganz abgerechnet. Auch soweit sie die verunreinigende Berührung mit dem Häßlichen vermieden hat, hat sie, obwohl noch so jung, bereits sich zur Manier versteift, — das klarste Zeichen, daß sie kein wahrer Fortschritt zu nennen ist und nicht von langer Lebensdauer sein kann, — ein klarer Beweis namentlich, daß es mit ihrer gerühmten näheren und nächsten Verwandschaft mit der Natur nichts ist. Das Manierirte ist ja Fälschung der Natur, ist unnatürlich. Man betrachte nur diese Landschaften und landschaftlichen Hintergründe der Plainairisten; hier sollte sich ihre Stärke zeigen, aber sie sind sammt und sonders nach Einer Manier gemacht, meist nicht Nachbildungen, sondern Karikirungen der Natur.

(Schluß folgt.)

Erweiterung und Vergrößerung von Kirchen.

Fünftes Beispiel.

Die Seelenzahl der Gemeinde ist nur 450, aber das Kirchlein reicht auch für die kleine Zahl nicht aus; es sollte ums Doppelte größer sein.

Hier drängen sich alle möglichen Schwierigkeiten zusammen, abgesehen von den schweren Hindernissen, welche die zu leichte Baukasse in den Weg legt.

Der Bauplatz ist sehr eingeschränkt, eine Erweiterung desselben durch Ankauf nur mit großen Opfern möglich. Der Thurm ist bautüchtig, ihn abzureißen wäre Vandalismus. Hinter dem Thurm wäre noch Raum für eine längere und breitere Kirche, aber der bisherige gewölbte Chor steht im Wege. Ein Gewölbe reißt man nicht gerne nieder, wenn man es retten kann. Wäre es schadhaft, oder gar falsch, von Holz und Mörtel hergestellt, dann dürfte es wohl fallen. Ist es aber der Erhaltung würdig, dann verengt es uns den Platz.

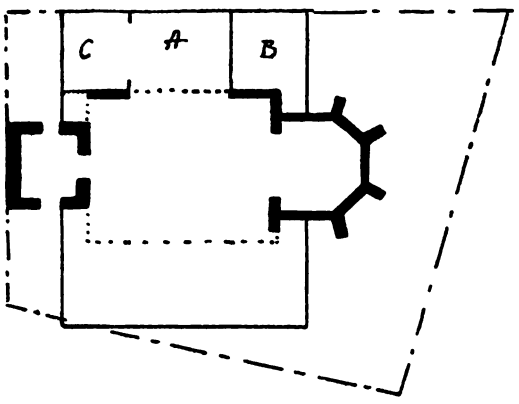


Fig. 12.

Gleichwohl wagen wir die Lösung Fig. 12, setzen die neue Kirche zwischen Thurm und Chor und gehen damit auf beiden Seiten so weit heraus, als der Platz erlaubt.

Um sie breiter zu machen, fahren wir mit der Umfassungsmauer noch in den Thurm bis zur Thoröffnung, in den alten Chor bis zur Mitte der Seitenwand.

Den breiten Schluß theilen wir in drei Abtheilungen, von welchen A der neue Chor wird, in gleicher Höhe mit dem Schiff, B zur Sakristei,

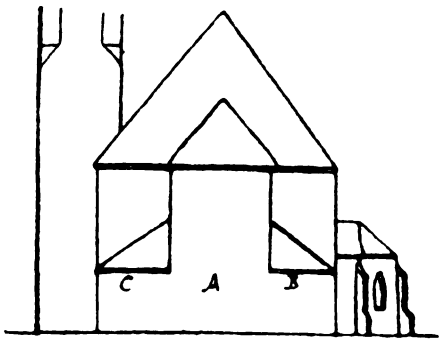


Fig. 12a.

und C zu einem nach der Chorseite hin offenen Oratorium eingerichtet wird. Beide letzteren Räume können zweistockig angelegt oder auf ungefähr die halbe Höhe des Chors erhoben werden.

Durch den Thurm führt nachher wie vorher der Haupteingang. So gewinnen wir mit geringem Aufwande den doppelten Raum und behalten noch das hübsche alte Chörchen als Nebenkapelle.

Daß die Choranlage und die Erhaltung der alten Theile dem äußern architektonischen Gesamteindruck durchaus nicht schadet, vielmehr ein charakteristisch belebtes Außenbild schafft, zeigt schon die schlichte Skizze Fig. 12a.

Sechstes Beispiel.

Die Gemeinde zählt 717 Seelen. Das Schiff der Kirche hat 8,4 m Breite und

Digitized by Google

16,6 m Länge, also ungefähr 139 Quadratmeter, zu wenig für die Seelenzahl. Der Chor ist 5,5 m breit und 6,6 m lang, der Thurm ist da an das Schiff angelegt, wo es gegen den Chor stößt.

Drei Bauprojekte sind schon bearbeitet worden.

Das erste läßt den Thurm und den alten Chor stehen, was wir nur billigen können, setzt auf die eine Seite des alten Schiffs einen großen Chor und fügt an denselben eine neue Kirche an, die wegen ihrer Breite von 17,5 m eine dreischiffige Anlage fordert. Damit wäre allerdings überflüssig Raum gewonnen, aber mit zu großen Opfern. Zudem können wir für kleine Gemeinden und Kirchen die Dreischiffigkeit nicht befürworten.

Der zweite Plan verläßt die alte Baustelle und will in einiger Entfernung davon eine große

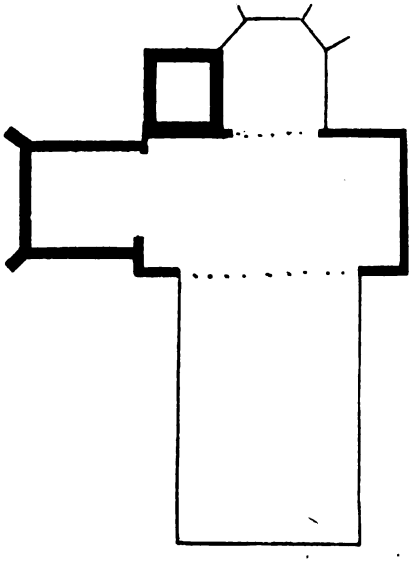


Fig. 18.

dreischiffige Kirche setzen. Dies wäre nun recht hübsch, wenn man Geld genug hätte zum vollen Neubau nebst Erwerbung eines großen Bauplatzes. Zu große Kirche ist besser als zu kleine.

Der dritte Plan besteht in einer einschiffigen Kirche mit Kreuzflügeln.

Wir richten uns nach den bestehenden Verhältnissen und suchen (s. Fig. 13) von dem Vorhandenen zu erhalten, was möglich ist, nicht nur den Thurm und Chor, sondern auch noch etwas von dem Schiffe. Der alte Kirchenplatz bietet ziemlich freien Raum und reicht hin, um auf einer Seite des alten Schiffs einen neuen Chor anzulegen, auf der anderen ein Langhaus. Dadurch gewinnen wir mehr als den doppelten Flächenraum und behalten den alten Chor als Nebenkapelle. [1])

(Schluß folgt.)

Literatur.

Die Kunst- und Alterthums-Denkmale im Königreich Württemberg. Im Auftrage des K. Ministeriums des Kirchen- und Schulwesens bearbeitet von Dr. Eduard Paulus, Konservator der vaterländischen Kunst- und Alterthumsdenkmale. Erste Lieferung, Text und Atlas à M. 1.60. Stuttgart, Paul Neff 1889.

Man wird es mir glauben, daß ich mit ganz besonderem Verlangen der ersten Lieferung dieses Staatswerks entgegengesehen habe; bin ich doch bei Ausarbeitung meiner eigenen Statistik in unlösliche Beziehungen zu Württembergs Kunstdenkmälern getreten. Als ich eines Tages von den Ferien heimkam, fand ich ein von der Verlagshandlung in dankenswerthester Weise übersandtes Freiexemplar der ersten Lieferungen auf meinem Pulte vor. Ich konnte mir, da dringende Arbeiten Erledigung heischten, bloß die Lektüre dessen, was über die Stuttgarter Kirchen im Text gesagt ist, und einen flüchtigen Durchblick der Tafeln des Atlasses verstatten, hielt mich aber schon daraufhin berechtigt und verpflichtet, ein Dankschreiben an die Verlagshandlung zu richten. Ich ahnte nicht, daß meine aufrichtige Freude am Werk mir bitter vergällt werden und daß ich in die Lage kommen würde, dem Dank ein Wort der Klage und des Protestes nachzusenden. Zeitungsstimmen machten mich zuerst darauf aufmerksam, daß der Text Steine des Anstoßes berge; ich prüfte selbst und fand Sätze, auf denen mein Auge mit höchstem Befremden haften blieb. Sie können auch in dieser Rezension unmöglich verschwiegen werden.

In einem summarischen Ueberblick über die Kunstbewegung auf dem Gebiet des Neckarkreises heißt es S. 7, nachdem die Leistungen des spätgothischen Stils im 15. und Anfang des 16. Jahrhundert anerkannt worden: „Im Lauf des 16. Jahrhunderts geschieht dann in der deutschen Renaissance Bedeutendes .... Das erlischt alles im dreißigjährigen Kriege, genauer nach der Schlacht bei Nördlingen (1634), nach welcher das protestantische Württemberg, und deshalb gerade der Neckarkreis, durch die Völker des römischen Königs Ferdinand mit Mord und Brand zur Wüstung gemacht wird .... In den Jahren 1688—93 wird sodann eine ähnliche, ganz auf dieselbe Quelle zurückzuleitende gründliche Verwüstung über die protestantischen Theile Südwestdeutschlands, diesmal durch den allerchristlichsten König von Frankreich, Ludwig XIV. verhängt."

---

[1]) In Nr. 8 S. 75 Z. 20 v. o. ist zu lesen Quadratfuß statt Quadratmeter.

Digitized by Google

Befremden und höchstes Erstaunen werden diese kurzen Sätze erregen, nicht bloß bei jedem Katholiken, sondern auch bei jedem einigermaßen historisch kundigen und rechtlich denkenden Protestanten. Wäre hier nur der Versuch gemacht, die unleugbar mit der Reformation, nicht erst mit dem 30jährigen Krieg eintretende Stockung im künstlerischen Schaffen mit Stillschweigen zu übergehen oder etwas zu bemänteln, so würden wir darüber kein Wort verlieren, wiewohl es weiser, wahrer und edler wäre, die historische Thatsache einzugestehen. Das Vorgehen des Verfassers aber vermag sich vor der historischen Wahrheit und dem ethischen Gefühl nicht mehr als erlaubt und ehrlich auszuweisen. Nicht bloß soll auf protestantischer Seite keinerlei Schuld am Nachlaß der Kunstbestrebungen und an vorgekommenen Vandalismen zugestanden werden, die ganze Schuld wird durch einen Kunstgriff den Katholiken zugeschoben. Nach dieser Darstellung sind der König Ferdinand und der katholische König Ludwig XIV. die einzigen Zerstörer und Verwüster der Kirchen auf diesem Boden Württembergs gewesen. Um diesen Schein zu erwecken wird kein Wort gesagt von jenen vandalischen Akten, die dem 30jährigen Kriege vorausgingen, und wird neben Ferdinand der Name des noch viel mehr kompromittirten Gustav Adolf von Schweden gänzlich verschwiegen; noch stärker und illoyaler ist aber, daß oben durch die mit sichtlicher Geflissentlichkeit eingefügten Worte „ganz auf dieselbe Quelle zurückzuleitende“ auch die Zerstörungen unter Ludwig XIV. auf religiöse und antikonfessionelle Motive zurückgeführt werden, während doch jedem bekannt ist, daß Religiöses hier lediglich nicht im Spiel war, und Ludwig XIV. ebenso katholische wie protestantische Kirchen, katholische wie protestantische Länder plünderte und verheerte.

Wir haben uns gefragt: wie ist es möglich, daß der Verfasser der Monographien über Maulbronn und Bebenhausen, der sonst leidenschaftslos und nobel zu urteilen vermag, den Text der ersten Lieferung durch solche Sätze entstellen konnte, daß er hier ungescheut alle jene angeblich Janssenschen Praktiken ins Spiel setzt: Verhüllung, Verschweigung, offenbare Verdrehung von Thatsachen? Denn an bloßen Irrthum glauben, hieße dem Wissen des Verfassers schwer Unrecht thun. Ein Satz S. 9 verrät Ursache und treibendes Motiv. Dort werden wieder zunächst die oben erwähnten zwei Kriegszüge als einzige Ursache des „oft so kläglichen, schmucklosen Zustandes der Kirchen“ angegeben; dann heißt es: „Es ist mit nichten das Bestreben des Lutherthums gewesen, die Gotteshäuser so nüchtern als möglich zu halten; daß beweisen die noch erhaltenen Renaissance-Kirchen zur Genüge. Aber die entsetzliche Noth ließ keine Kunst mehr aufkommen, machte die Gemüter stumpf gegen das Schöne und Erhabene in der bildenden Kunst. Erst in unseren Tagen können die einzelnen Gemeinden, freilich auch jetzt noch in bescheidenem Maße, daran denken, gotteswürdige Tempel aufzuführen oder wiederherzustellen.“

Auch hier können wir unmöglich vom historischen Wissen des Verfassers so gering denken, daß wir zu glauben vermöchten, er habe dies mit Ueberzeugung niedergeschrieben. Es wird jedem denkenden Protestanten komisch vorkommen müssen, wenn das offenkundige Zurückbleiben in Kunstbestrebungen, die anfänglich feindselige, später hartnäckig indolente Haltung gegen die Kunst lediglich nur auf den 30jährigen Krieg zurückgeführt wird; wurden doch von den Schrecken desselben die Katholiken ebenso betroffen und haben doch sie seit Jahrhunderten die Kunstthätigkeit wieder aufgenommen und längst wieder nicht nur in bescheidenem, sondern in großartigem Maße Kirchen restauriert und gebaut. Aber in diesen weiteren Sätzen wird klar, warum der Verfasser überhaupt diese historischen Exkurse eingefügt hat. Offenbar sollte für protestantische Augen gleich auf den ersten Seiten ein Beruhigungs- und Lockmittel geboten werden; ihnen sollte eine lindernde Salbe gleich am Anfang der Lektüre aufgestrichen werden, damit sie es leichter ertrügen, im ganzen Verlauf des Werkes fast nur von Katholischem lesen zu müssen.

Diese offenbare Absicht kann selbstverständlich die Wahl des Mittels nicht rechtfertigen. War es edel, dem einen eine Freude machen zu wollen damit, daß man den andern grundlos ärgert? ist es klug, den einen Teil gewinnen zu wollen dadurch, daß man den andern von sich stößt? war denn hier keine Möglichkeit, durch die schlichte historische Wahrheit beide Theile zu befriedigen? oder sollte in der That die unselige konfessionelle Verbitterung schon so tief in die protestantischen Kreise unseres Landes eingedrungen sein, daß der Verfasser nur durch solche Mittel hoffen konnte seiner Gabe bei seinen Konfessionsgenossen Aufnahme zu verschaffen?

Wir bedauern im höchsten Grade, daß wir durch die gerügten Parthien des Textes zunächst außer Stand gesetzt sind, das Staatswerk über die Kunstdenkmale unseres Vaterlandes unserm Diöcesankunstverein von 930 Mitgliedern zur Anschaffung empfehlen zu können, daß zunächst ein so großer Kreis von Interessenten sich vom Genuß dieses Werkes so gut wie ausgeschlossen betrachten muß. Gewiß war das nicht die Absicht der hohen Staatsregierung. Wie der geschehene Fehler zu saniren sei, wissen wir selbst nicht zu sagen; unserer unmaßgeblichen Ansicht nach wäre das beste eine emendirte Ausgabe der ersten Lieferung; gewiß hätte gegen Aenderung bezw. Streichung der obigen Sätze kein edeldenkender Protestant etwas einzuwenden. Die Mindestforderung, auf der wir unter allen Umständen bestehen müssen, ist, daß der weitere Text sich aller und jeder derartiger Expektorationen enthalte. Wir halten auch alle weiteren Bemerkungen über Anlage und Ausstattung des Werkes einstweilen zurück. Nur das Eine sei hervorgehoben, daß die Illustrationen im allgemeinen wohl befriedigen, die vom Stift des Architekt Cades herstammenden aber von staunenwerther Feinheit, Sicherheit und Genauigkeit sind.

Stuttgart, Buchdruckerei der Akt.-Ges. „Deutsches Volksblatt“.

Digitized by Google

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Professor Dr. Keppler in Tübingen.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins, für denselben: der Vorstand Professor Dr. Keppler.

Nr. 12. Erscheint monatlich einmal. Halbjährl. für M. 2. 05 durch die württemb. (M. 1. 90 im Stuttg. Bestellbezirk), M. 2. 20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, fl. 1. 27 in Oesterreich, Frcs. 3. 40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie gegen Einsendung des Betrags direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblatts" in Stuttgart, Urbansstraße 94, zum Preise von M. 2. 05 halbjährlich. 1889.

Bei Vollendung des siebenten Jahrgangs dieser Zeitschrift ladet die Redaktion zur Erneuerung des Abonnements ein, indem sie die bisherigen Abonnenten bittet, derselben treu zu bleiben und nach Kräften neue Freunde zu gewinnen; namentlich mögen die Mitglieder des Diözesan-Kunstvereins sich des in Sigmaringen gegebenen Versprechens erinnern. Das Organ wird wie bisher sich den wichtigsten praktischen Fragen zuwenden, ohne die Kunstgeschichtsforschung und die Profankunst außer Auge zu lassen. In Aussicht genommen sind für den nächsten Jahrgang hauptsächlich folgende Gegenstände: Fragen der kirchlichen Architektur, Heiligenbilder für Schule und Haus; Fortsetzung der Studien über Paramentik; die verschiedenen Formen des Altars; die Allegorie auf dem Gebiet der Kunst; Satire und Humor im Bereich der religiösen Kunst; Vorführung besonders wichtiger, nicht hinlänglich bekannter Kunstwerke des Landes 2c. Sodann soll von nun an fortlaufend über den wichtigsten Inhalt der ersten Kunst-Zeitschriften Bericht gegeben werden. Für Ausstattung des Organs mit Text-Illustrationen, Kunstvorlagen und Textbeilagen wird gesorgt, soweit immer die Mittel reichen.

Moderne Malerei.

Im Anschluß an die Münchener Jahresausstellung.

(Schluß.)

Wir nannten viele der pleinairistischen Naturbilder nicht Kopien, sondern Karrikaturen der Natur. Zum Beweise sei nur auf Eines hingewiesen. Auf allen diesen Bildern ist stereotyp gleich das Grün der Wiesen und Matten, ein kaltes, giftiges, arsenikhaltiges Grün, desgleichen weder in den Tiefen der Thäler, noch auf den Matten der Berge, weder in der Zeit des ersten Sprossens im Frühling, noch in der Zeit herbstlicher Reife, weder auf den Gefilden Italiens, noch auf den Bergen Schottlands, noch in den Ebenen Hollands, weder im Sonnen- noch im Mondschein zu finden ist. Nein, ihr kennet die Farben der Natur nicht; euer Grün ist nicht vom goldenen Licht der Sonne, höchstens von gemachtem elektrischen Licht bestrahlt. Eure Kunst ist nicht Wiedergabe, sondern Verleumdung der Natur, ist nicht Kunst, sondern Manier!

Das sind unsere Anklagen gegen die moderne Richtung der Malerei, das unsere Gründe, warum wir ihr eine höhere Bedeutung und Berechtigung nicht zuerkennen und einer großen Zahl ihrer Leistungen den Anspruch, als Kunstwerke zu gelten, entschieden abstreiten. Insbesondere machen wir diesen Anspruch streitig dem vielbewunderten Wahrzeichen der pleinairistischen Malerei auf der diesjährigen Ausstellung, dem „Wächter des Paradieses" von Franz Stuck, demselben, der auch das bizarre Ausstellungsplakat entworfen. Das genannte Bild ist leicht zu beschreiben: viele Quadratmeter Leinwand, weiß, blau, grün, gelb geflimmert; auf diese schillernde Wand ist, aber nicht in deren Mittelpunkt, sondern nach rechts verschoben, eine Figur gesetzt oder eigentlich geklebt, eine Jünglingsgestalt in theatralischer Haltung; von der Brust an deckt ihn ein großes, weißes Badetuch, der linke Arm ist in die Seite gestemmt, der rechte, wagrecht ausgestreckt, hält etwas, was man zunächst für einen Ochsenschwanz oder für einen rothen Regenschirm halten könnte, es soll aber ein flammendes Schwert sein; das Gesicht ist nicht schön, aber noch viel weniger geistreich. Der Jüngling, dem auf dem Rücken ein zerzaustes, unendlich großes Flügelpaar angeheftet ist, sagt zwar gar nichts, er bleibt auf jede Frage stumm, ja er

Digitized by Google

scheint taubstumm zu sein und was noch schlimmer, er scheint auch nichts zu denken; er scheint lediglich den elenden Beruf zu haben, auf der Wand mit den unzähligen kleinen Farbenkleckſen einen großen Farbenklecks vorzustellen. Und du sollst der Wächter des Paradieſes sein? Ach, ich verstehe dich, natürlich nicht des Paradieſes für gewöhnliche Menschenkinder, sondern des Paradieſes für die Pleinairiſten, deren ewige Seligkeit einst wohl nach ihrer Vorstellung darin bestehen wird, am unendlichen Himmel der Farben ein Farbenklecks zu sein. Auch Ramberg spricht dem Bild die höhere geistige Bedeutung ab, „aber als bloßes Farbenspiel betrachtet, bietet die große Leinwand (sic) doch mancherlei Reiz. Stuck hat, so glauben wir, als er das Gemälde schuf, weder ans Paradies noch an seine Seligkeit gedacht. Er stellte sich einfach jene Farbenverbindung vor, welcher nunmehr auf dem Bilde Ausdruck gegeben ist . . . so entstand ein „Wächter des Paradieſes". Bisher quälten sich eben die Künstler, Stoffe zu finden und dem Publikum recht deutliche Geschichten zu erzählen. Dadurch (!) wurde viel Schablonenhaftes und Alltägliches in die Malerei eingeführt. Die Hellmaler verzichten auf die Erzählung und verzichten auf die Verständlichkeit" (a. a. O. S. 11). Und das sagt man zum Lob der Hellmaler! Welche Verirrung bezüglich der fundamentalsten Kunstprinzipien! Nach diesen Grundsätzen muß die Palette des Malers als bestes Gemälde erscheinen. [1]) Die armen Tröpfe, die noch nach Stoffen suchen für ihre Gemälde; es gibt nur einen Stoff, den Farbstoff.

Freilich — das sei zur Rechtfertigung und theilweisen Entlastung der Hellmalerei gesagt — auch die alte Schule der Malerei zeigte auf der Ausstellung manche Schwächen, wenige tadellos vollkommene Leistungen. In ihrer Schwäche liegt ja eben auch die Stärke der Hellmalerei und das Geheimniß ihres Erfolges. Ein befriedigendes Bild großen Stils ist eigentlich kaum zu nennen; das historische Gemälde von W. Diez, „Episode aus dem dreißigjährigen Krieg", verräth Phantasie und dramatische Gabe; Eisenhuts „Kriegsbeute" ist gut gemalt, edel und sehr dezent aufgefaßt; Dante's Tod von Friedrich verdient nach Komposition und Ausführung Lob. Vielen Bedenken begegnet aber das Kolossalbild „Die Flagellanten" von Karl Marr. Der Meister war in der Wahl seines Themas nicht glücklich; er hat hier entschieden zuviel auf seine jungen Schultern genommen. Wohl zeigt er großen Anforderungen sich gewachsen; die Veranlagung des Bildes hat etwas Imponirendes; die Architektur des Domes von Siena gibt einen großartigen Hintergrund für den gewaltigen, erregten Zug. Aber daß der Maler der wahren geistigen Bedeutung jener Bewegung irgendwie gerecht würde, davon ist gar keine Rede; er hat Studien gemacht in Irrenhäusern und in den Versammlungen der Heilsarmee und von hier hat er seine Typen für die Flagellanten geholt. Seine Auffassung der Sache verräth er hinlänglich darin, daß er einen lautschreienden Mönch dem Zug voranziehen läßt und nicht weit davon einen andern postirt, der unziemliche Blicke auf ein betendes junges Mädchen heftet; also die Mönche sind Veranstalter der Bewegung, aber sie begnügen sich, andere zur Geißelung zu fanatisiren, während sie selbst ihren Lüsten fröhnen. So malt man Geschichte. Zu allem Ueberfluß reitet (!) im Zug noch ein Bischof in pontificalibus als völlig müßige Figur.

Unter den Landschaften steht obenan „Bei Neapel" von Oswald Achenbach, und Dills „Venetianisches Fischerboot", ein Freilichtbild, das man sehen kann. Die Porträts-Sammlung gibt viel zu denken und zu kritisiren. In vielen Fällen möchte man dem Inhaber des betreffenden Gesichts wünschen, daß das Konterfei desselben auf Treue wenig Anspruch erheben könnte. Habermanns junge Dame, stark vornübergebeugt, spitzt den Mund, als ob sie pfeifen wollte. Das weibliche Porträt

[1]) Aehnlich heißt es von Böcklins aberwitzigem Bilde „Meeresstille": „Das Ganze ist so unsinnig als möglich, aber (!) das Bild regt zu den seltsamsten Empfindungen an." (Ramberg S. 12). „Böcklin kennt wohl jeder, aber wenige verstehen ihn. Böcklin malt nicht für das große Publikum. Es liegt doch immer ein Etwas in Böcklins Bild, das uns imponiert, wenn wir es auch nicht verstehen" (die Malerei u. s. w. S. 21). O, daß ein Lessing erstünde und gegen solche Kritiker die Geißel schwänge, welche die Unvernunft als Beweis und Kriterium der Kunstmäßigkeit offen proklamieren!

Digitized by Google

von Corinth und Kellers Dame in Weiß zeigen Gesichter von überwältigender Häßlichkeit; Kalckreuths lesende Dame ist im interessanten Momente des Einschlafens porträtirt und wirkt unwiderstehlich einschläfernd auf den Beschauer; die erste Medaille aber hätte dem Kinderporträt von Seitz gebührt, mit den greisenhaften Zügen und den auf den Hals herabgerutschten mächtigen Ohren, vom „Spottvogel" treffend umgetauft: Herr Oberregierungsrat N. N. seine Leibspeise erwartend.

Recht befriedigend, theilweise in ganz vernünftiger und nicht verhehlter Nachahmung der Niederländer, war das Genre vertreten. Defreggers Brautwerbung, Mittagrast und Studienkopf sind hier obenan zu setzen; dagegen in seinem historischen Bild „Vor der Schlacht am Berge Isel" erreicht er freilich entfernt nicht mehr die dramatische Kraft seines bekannten letzten Aufgebots.

Die religiöse Malerei war auch dieses Jahr wieder schwach vertreten, — schwach nach Quantität und Qualität. Von höherer Bedeutung ist eigentlich bloß die Pieta des Hans Tichy von Wien, ein großes Gemälde, welches den Leichnam Jesu auf der Bahre liegend zeigt, umgeben von Johannes und den heiligen Frauen; die Gruppirung der je drei Personen zu Häupten und zu Füßen des Leichnams ist vortrefflich, die Felsenstaffage stimmungsvoll, die Affekte zugleich lebendig und religiös geklärt und beherrscht, die Malerei fleißig und bis auf den blauen Schleier einer der Frauen und den weißen der Mutter Maria wohl befriedigend. Die Himmelfahrt Mariä von Ludwig Löffz verleugnet die Tizianische Assunta nicht, bringt nicht eigentlich ins Uebernatürliche vor, aber verdient voll das Prädikat rein, edel und fromm. Dagegen trifft Alois Delug in seinen heiligen Frauen am Kreuzweg, die in einer Felsspalte den eben am Berg heraufkommenden Zug erwarten, den religiösen Ton nicht; die Seltsamkeit der Situation und die Art der Affektsschilderung ließe eher an flüchtende Montenegrinerinnen denken. Von der „Maria" des Wilhelm Volz meint selbst Ramberg: „Hieße das Gemälde „Mädchen im Freien" und fehlte der Heiligenschein über dem Haupte des Backfisches, wäre wohl die Welt im Lob einig." Eine Schwester derselben ist die „Himmelsbraut" des Karl Voß, ein Ausbund dummer und blöder Sentimentalität. Die Madonna von Rayzner (Pastell) ist ein hysterisches Bauernweib; besser die Rast auf der Flucht nach Aegypten von Schade in Rom, fein gemalt, etwas sentimental, aber Jesus und einige Engel haben viel zu dicke Köpfe. Hermann Lang in München bietet eine — wer möchte es für möglich halten? — völlig originelle Darstellung des Kruzifixus; die freilich wohlfeile Originalität liegt darin, daß er den einen Fuß bedeutend höher annagelt als den andern; traurige Originalitätssucht, doppelt traurig, wenn der Maler an diesem Kunststück seinen ganzen Geist verpufft, so daß er für das Gesicht nicht ein Fünkchen mehr übrig hat, dreifach traurig, wenn er dem anatomischen Problem, das er sich selber stellt, gar nicht einmal gewachsen ist. Eigenthümlich muthet an die hl. Cäcilia von Adolf Hirschl; die Heilige liegt todt da, geisterhafte, singende Engel umschweben sie; draußen das Meer und am Himmel der silberlichte Mond; die bläuliche Farbengebung wirkt anfangs ganz bezaubernd; bei längerer Reflexion freilich kann man diese Häufung von Farbeneffekten nicht mehr billigen, zu deren Gewinnung Tod, Meer, Mond, Himmel und Geisterwelt in Bewegung gesetzt werden. „Jesus und die Ehebrecherin" von Oskar Rex fällt auf durch die sonderbare Arrangirung der Scene zwischen den Stühlen einer Kirche, ist bloß als Kostümbild aufzufassen und versündigt sich gegen Religion und Sittlichkeit schwer dadurch, daß das Weib nicht eine Spur von Reue und Scham auf dem Antlitz trägt, sondern eher ein freches Lachen. Darstellungen aus der Passionsgeschichte wagen Hermann Prell mit seinem Judas Ischariot und Wilhelm Clemens: „Juda, verräthst du mit einem Kuß des Menschen Sohn", — beide mit traurigem Erfolg. Im ersteren Bild ist die Situation ganz unklar; in einer wahren Nichtgegend mit einem weißrothen Klecks, der den Mond vorstellen soll, steht Judas in ziegelrothem Rock, mit der einen Hand im Bart arbeitend, mit der andern den Strick haltend; neben ihm zwei polnische Juden, die ihn zu mahnen scheinen, das Geld zu nehmen; dessen hatte es bei Judas nicht bedurft. Das Bild von Cle-

Digitized by Google

mens zeigt zwei Gestalten in erregter Konversation, Jesus dazu mit einem Gestus, der so wenig als die Erregung zu jenem Worte paßt. Die Höllenschilderung nach Dante (der zweite Ring) von Viktor Prouvé ist kaum ein religiöses Bild zu nennen; hier meint die darstellende Kunst wieder einmal ihre Grenzen soweit stecken zu können, als die Poesie; das Resultat ist ein Strom von Feuer und Fleisch mit viel ekligem Detail.

Zum Schlusse muß auch dieses Jahr jener Name wieder genannt werden, der auf dem Gebiet der religiösen Malerei seit einiger Zeit einen so widrigen Klang erlangt hat: F. von Uhde. Er hat nur Ein religiöses Gemälde ausgestellt und mit diesem die erste Medaille erworben; der Vorwurf desselben ist: „Lasset die Kindlein zu mir kommen." Sein Christus hat auch hier wieder den bekannten Uhde'schen Typus mit dem traurig-blöden Gesicht, das sich nur halb zu zeigen wagt; er sitzt auf einem Stuhl in einer Bauernstube und hat dreckige Kinder und häßliche Bauernweiber in heutiger Bauerntracht um sich; der bäuerische Stumpfsinn ist sehr gut getroffen; über einzelne Kinder verwundert man sich, sie sind wirklich besser gemalt, als es sonst Uhde's Gewohnheit ist, und bei aller Schmierigkeit zeigen sie eine gewisse Naivetät. Der Prämiirungskommission müßte man in der That sehr dankbar sein, wenn sie offen sagen wollte, was sie eigentlich an diesem Bild mit dem ersten Preis belohnen wollte. Von Geist ist in demselben keine Spur zu entdecken, geschweige von religiösem Geist; das ist nicht der Heiland, der in Kindesseelen seinen göttlichen Segen gießt, das ist ein Wohlthäter, der der ländlichen Jugend die Nasen putzt und die Gesichter reinigt, oder ein Landdoktor, dem die Bäuerinnen ihre Kinder zum Impfen bringen.

Mit Befriedigung ist zu konstatiren, daß die grauenvollen Uhde'schen religiösen Bilder von allen kompetenten Beurtheilern — darunter rechnen wir, was religiöse Bilder anlangt, die Jury nicht — einstimmige Verurtheilung gefunden haben, sowohl katholischer- als protestantischerseits, soviel wenigstens uns bekannt wurde. Nur Ein Versuch einer Ehrenrettung des religiösen Malers ist uns zu Gesicht gekommen, von welchem wir kurz unsern Lesern Notiz geben. Im evangelischen Organ „Christliches Kunstblatt für Schule und Haus", herausgegeben von H. Merz in Stuttgart, 1889 Nr. 3, erhebt sich eine Stimme nicht ohne Entrüstung dagegen, daß auch von evangelischer Seite man Uhde's Leistungen nicht anerkannt habe, obwohl doch dieselben als „nicht für die Reichen und Satten gemalt" von dieser Seite hätten Anerkennung erwarten können. Wohl dieselbe Feder wagt dann in Nr. 4 eine Parallele zwischen dem Abendmahl Uhde's und Lionardo's und will beide auf eine gleich hohe Linie der Künstlerschaft stellen; zwar habe Lionardo in der Person Christi das Vollendetste geleistet, aber Uhde habe dafür mit den Jüngern sich eingehender befaßt; letztere haben bei Lionardo, außer Johannes und Judas, bloß etwas Schematisches, bei Uhde seien sie aufs Stärkste individualisirt; das Verbrechen (von welchem der Herr gesprochen) reflektire sich „naturgemäß in dem einen und andern Kopf so, daß diejenigen nicht ganz Unrecht haben, welche davon sprechen, daß die Jünger Verbrechern gleich seien"; dabei seien Köpfe und Hände meisterhaft gezeichnet und das Einzelne komme eigentlich nur bei ihm zum Recht. Dies die Ausführungen des Vertheidigers. Die Redaktion läßt zwar die ästhetisch horrende Vergleichung mit Lionardo und die unrichtige Kritik über das Abendmahl des Letzteren, wie die mehr als seltsame Motivirung der Gaunergesichter der Apostel ohne Gegenrede passiren, steht aber doch nicht an, zu erwidern, daß gegen Uhde's Bilder sich „Bedenken aus dem Evangelium" erheben und daß Uhde's Christus „das volle evangelische Heilandantlitz" nicht zeige; Christus und die Apostel seien Gestalten „abgezehrt und abgelebt in übergeistlicher Selbstpeinigung und Selbstabtödtung durch Fasten und Wachen", solche aber seien wohl „Früchte katholisch-mönchischer Heiligkeit aber nicht evangelischer Gottseligkeit". Daß das protestantische Organ mit uns (vergl. hiezu die Kritik im vorigen Jahrg. S. 104 ff.) einig ist in Verwerfung von Uhde's religiösem Schaffen, wenn freilich auch diese Verwerfung fast zu mild ausgesprochen wird, freut uns. Im Aufsuchen der Her-

Digitized by Google

kunst von Uhde's Typen ist es aber doch wohl fehlgegangen; überall konnte man hören und lesen, daß Uhde's Christus größte Verwandtschaft mit einem Methodisten- oder Pietisten-Prediger zeige. Somit gehört er sicher nicht der katholischen Kirche, noch weniger einem Mönchskloster an, und nicht hierin kann der Grund liegen, warum seinem Antlitz „die evangelische Gottseligkeit" fehlt. Daß es das Heilandantlitz des Evangelinms nicht ist, das sagen auch wir.

Erweiterung und Vergrößerung von Kirchen.

(Schluß.)

Nur wenige Worte mögen die ausgedehnte Untersuchung, die durch diesen ganzen Jahrgang des Archivs sich hinzieht, zum Abschluß bringen. Gegen die Eingangs entwickelten Prinzipien ist ein Widerspruch nicht zu uns gedrungen. Dagegen werden manche mit den vorgeführten Lösungen der praktischen Fälle vielleicht nicht immer einverstanden sein. Wollen sie aber die Güte haben, dieselben mit jenen Grundsätzen in Vergleich zu stellen, so werden sie sich vielleicht nicht mehr daran stoßen. Es sind arme Kirchen und es sind Nothfälle, für welche unsere Lösungen berechnet sind, und für die letzteren wollen wir durchaus kein anderes Lob beanspruchen, als daß sie mit weiser, ja mit äußerster Sparsamkeit und mit möglichster Pietät für das Alte armen Gemeinden zu räumlich genügenden Kirchenbauten verhelfen; das Lob gilt uns mehr als das Zeugniß, daß wir im Stande seien, für Hunderttausende prunkvolle Kirchenpläne zu entwerfen.

Nur Eines soll noch betont werden. Indem wir uns in solcher Weise an die Gesetze der Sparsamkeit binden, verzichten wir durchaus nicht völlig auf die Schönheit der Kunst. Unsere Lösungen bieten, wenn auch in bescheidenen Grenzen, immer noch schöne Gelegenheit zu ästhetischer Gestaltung des Baues. Wir haben absichtlich uns auf die Grundrißbildung beschränkt; das Weitere soll dem Techniker vorbehalten bleiben; darin zeige er seine Kunst und seine Weisheit, daß er innerhalb dieser vom Bedürfniß, von Sparsamkeit und Pietät gezogenen Linien und über denselben einen Bau sich erheben lasse, in welchem alte und neue Theile sanft sich verschmelzen und welchen die einfachsten, keuschesten und diskretesten Mittel architektonischen Schmuckes entsprechend zieren.

Wenn aber die Armut so groß wäre, daß an architektonischen Schmuck gar nicht gedacht werden kann, so lasse man dem Bau im Aeußern sein Armutsgewand und lege es nur darauf ab, im Innern durch kluge Bemalung einen würdigen Raum herzustellen. Eben der Malerei kommt in diesen Fällen eine sehr ehrende Aufgabe zu: die Dissonanzen, welche aus Verbindung von Altem und Neuem entstehen können, mild zu lösen, der Armut ein Gloriengewand umzuwerfen, die unscheinbare Architektur zu heben und zu veredeln.

Sollte aber irgend jemand Zweifel haben an der Ausführbarkeit der obigen Projekte, so sei ihm zur Beruhigung gesagt, daß ein Teil derselben bereits ausgeführt ist und seit Jahren und Jahrzehnten in jeder Hinsicht allen Bedürfnissen und allen Anforderungen der Kunst entspricht, auch alle Garantien für weiteren Bestand aufweist.

Ein Evangelienpult aus der frühromanischen Periode.

Mitgetheilt von Stadtpfr. Eugen Keppler.

Einer jedenfalls sehr glücklichen Verschlingung von Umständen, die wir jedoch nicht mehr zu entwirren vermögen, ist es zu danken, daß in der jüngsten unter unsern alterthümlichen Kirchen — die Stelle, auf der sie steht, war vor 290 Jahren noch dichter Wald — in der Stadtkirche zu Freudenstadt sich die beiden urältesten Skulpturwerke des christlichen Schwabens erhalten haben, nämlich: der Taufstein, von welchem in unserer ersten Nummer dieses Jahrgangs die Rede war, und das archaistische Holzschnitzwerk, dessen Abbildung wir hier geben: beide wohl um ein ziemliches älter als die zwei in der Stuttgarter Alterthumssammlung befindlichen Figuren strengsten Stils, Maria und Johannes vorstellend, welche aus dem Kloster Murrhardt stammen.

Zeigen die Thier-Reliefs jenes Tauf-

Digitized by Google

steins in ihrem rohen Naturalismus so gut wie gar keinen Stil — nur die Gebilde am Sockel sind jenen, welche bisweilen die Ecken frühromanischer Säulenbasen zieren, analog, während der zweimal angebrachte, tauartig gedrehte Stab, die

Kabelverzierung, bekanntlich sonst für den normannisch-romanischen Stil bezeichnend ist —, so haben dagegen diese vier hagern, in enge sackartige Gewänder eingeschnürten Evangelisten-Gestalten mit den langgezogenen leblosen Gesichtern und den spitz zulaufenden starren Bärten noch etwas von dem byzantinischen Typus an sich. Deswegen muß natürlich an eine bewußte Nachbildung byzantinischer Vorbilder nicht gedacht werden: ausdruckslose Augen und groteske Gestalten verstehen sich auf solcher Kindheitsstufe der Kunst ohne weiteres! Die in den Gesichtern fehlende Individualisirung suchte der primitive Künstler hereinzubringen in der Behandlung der Haare. Bei zweien sind dieselben in der Mitte sorgfältig gescheitelt und in festanliegenden Strähnen nach beiden Seiten gekämmt, während sie in parallelen, an den Enden gelockten Schnüren gleichmäßig vom Wirbel ab über den Kopf von St. Markus herabfließen und schafwollenartig als dichter Flaus das Haupt des hl. Lukas bekleiden. In jeder dieser Formationen ragen sie übrigens tief herein und verengen die Stirn. Die Gesichter sind schon mehrfach übermalt; dagegen zeigen die Gewänder mit ihren sorgfältigen übrigens nur linierten Falten zum Theil noch die ursprüngliche Fassung, vorherrschend in Weiß und Blau; so wenigstens bei einem der Bilder, während bei einem andern kräftiges Roth unter dem Weiß entdeckt wurde.

Diese vier langgestreckten, 92 cm hohen Karyatiden stehen nun, die Rücken gegeneinandergekehrt, auf den vier Halbkreisen eines Vierpasses, der in einem gleichfalls im Vierpaß geformten steinernen Untersatz von 20 cm Höhe eingelassen ist, und walten mit viel Würde ihres Amtes, mit erhobenen, eng an den Leib gepreßten Armen die runde Scheibe zu stützen, auf welcher das eingeschweifte Pult aufsitzt, das an seinen mit Viertelstäbchen umrahmten Seiten die vier Symbole in erhabener Arbeit (die Thiere geflügelt, den Engel mit ziemlich naivem Gesichtsausdruck) zeigt. Das Ganze mißt 1,37 m in der Höhe. Die ursprünglich sehr geringe Schrägung des Pultes wurde in der Renaissancezeit durch einen steil abfallenden Aufsatz, offenbar für Auflegung von Notenheften, erhöht. Die vorbenannte Scheibe liegt übrigens nicht mehr, wie sie sollte, auf dem Nacken der Träger auf, sondern ist nur durch eiserne Bänder locker mit denselben verbunden. Der Zusammenhang zwischen den, jetzt meist abgeschlagenen, Armen und ihren den Wulst der Scheibe umfassenden Fingern ist unterbrochen, und es ist kein Zweifel, daß nur die Dazwischenkunft des Braven, der die Eisenbänder anbrachte und die beiden Hälften, wenn auch nothdürftig, an einander befestigte — er bewies dadurch sicherlich ein seiner Zeit weit vorauseilendes Kunstverständniß —, dieses merkwürdige Evangelienpult rettete. Möchte es das Kunstverständniß unserer Tage wenigstens dahin bringen, daß ein so seltenes Stück Alterthum, um welches manche Kunstsammlung uns beneiden dürfte, künf-

Digitized by Google

tigen Schicksalsschlägen entrückt und alsbald von seinem jetzigen durch die Restaurationsarbeiten sehr bedrohten Standort, wo es nicht zu Haus ist und wo es nichts nützt, an eine gesicherte und mehr in den Gesichtskreis gerückte Stätte verbracht werde!

Ornat im spätgothischen Stil.

Zwei Gründe bestimmen uns, unsern Lesern auf der Beilage den Ornat vorzuführen, welchen die Geschwister Osiander in Ravensburg voriges Jahr in München ausgestellt hatten: die Schönheit der Zeichnung und die Gediegenheit der Ausführung. Erstere stammt von Professor Spieß in München und verdient alles Lob, weil sie aufs Feinste sich der Technik der Stickerei accommodirt. Das architektonische Motiv ist in der Nadelmalerei sehr schwierig zu behandeln, hier aber in mustergiltiger Weise, unter Anlehnung an alte Vorbilder gehandhabt; die Architektur ist weder steinern noch hölzern, sondern mit weisem Takt für die Nadel zurechtgerichtet. Was die Ausführung anlangt, so hält sich die Technik der Stickerei ebenfalls an mittelalterliche Originale; sie verzichtet auf alle Applikationen und führt die ganze Zeichnung samt dem Grund im Haute-lise-Stich aus; die architektonischen Ornamente und der untere Theil des Figurenhintergrundes sind in Gold abgeheftet, der obere Lufthintergrund bläulich gestickt, die Pflanzenornamente lebhaft polychrom gehalten; das Figürliche so delikat behandelt, daß es wirklich als Nadelmalerei bezeichnet werden kann. Der Ornat ist verkäuflich; die Aermel der Dalmatik sind des Raumes wegen eingeschlagen. Das Pluviale ist in kleinerem Maßstab gezeichnet als Casula und Dalmatik. Die Casula, deren seitliche Enden in der Abbildung weggefallen sind, wurde 1888 nach Holland gefertigt. Die Zeichnung des Ornates ist als Eigenthum der obgenannten Firma gesetzlich geschützt. Die Arbeiten der Firma Osiander fanden auch auf der Katholikenversammlung in Bochum ungetheilte Anerkennung und wurden als Perlen der Ausstellung bezeichnet.

Literatur.

Der Erzengel Michael in der bildenden Kunst. Ikonographische Studie von Dr. Friedrich Wiegand. Stuttgart, Steinkopf 1886. 83 S. Preis 1,60 M.

Eine, was das biblische und patristische Material anlangt, ziemlich magere, in den Resultaten zu beanstandende Einleitung über die Engelverehrung überhaupt leitet über zu einer sehr interessanten Studie über den hl. Michael. Die biblischen Grundlagen der Verehrung des letzteren werden richtig aufgezeigt und in geistreicher Weise schon antecipando ausgesponnen, daß und wie diese biblischen Momente sich als abbildungs- und ausbildungsfähig dem Künstler darboten. Die ersten Spuren der Verehrung des Erzengels zeigt der Verfasser auf in der Legende von der Versenkung des Lykusstroms in einen Felsenspalt in der Nähe von Colossä, in dem Michaelsheiligthum in Alexandrien vom Anfang des vierten Jahrhunderts und in dem Michaelstempel in Konstantinopel. Die ersten Bilder gehören der ersten Hälfte des sechsten Jahrhunderts an; das älteste, ein Mosaik, wurde in der Absis des alten Heiligthums San Michele in Affricisco in Ravenna gefunden und mit dem ganzen Mosaikschmuck nach Berlin gebracht, wo es noch unausgepackt im Hofbaudepot sich befinde (S. 8). Auf allen byzantinischen Bildern hat St. Michael im Wesentlichen eine adorirende und assistierende Rolle; er ist noch nicht in selbständiger Bedeutung, in eigenem Handeln und Thun vorgeführt. Auch die ältesten Bilder des Abendlandes (Mosaik von ca. 830 in San Ambrogio in Mailand, Darstellung an der Pala d'oro in Venedig, zehntes Jahrhundert, Mosaik in Torcello ca. zwölftes Jahrhundert, Freske aus dem zehnten Jahrhundert in der sog. Katakombe von Verona) zeigen ihn lediglich in der Assistenz, höchstens Heilige patronisierend.

Das erste Bild, auf welchem St. Michael gemäß der von der byzantinischen Kunst gar nicht beachteten Stelle apoc. 12, 7 f. im Kampfe erscheint, befindet sich auf der Broncethüre der Grottenkirche des Monte S. Angelo (Gargano) von 1076; es ist, wie der Verfasser überzeugend nachweist, vom Norden inspirirt. Im Norden nämlich bildete sich Kult und Typus des heiligen Michael weit rascher und reicher aus, und es ist in der That glaublich, daß dies seinen Grund darin hat, weil die Verehrung dieses Erzengels den besten Ersatz bot für den Wuotan- und Zio-kult, — nicht als ob das Christentum seinen Michael nach diesen Göttern erst gebildet hätte, sondern weil die Gestalt des Erzengels nach Schrift und Glaubensanschauung Charakterzüge hat, die denen im Bilde Wuotans und Zio's einigermaßen entsprechen. Er ist Krieger und Held und nach der Ausdeutung der Judasstelle auch Seelengeleiter. Als Drachentödter, Seelenretter, Seelenrichter und Seelenwäger stellt ihn nun die nordische Kunst mit Vorliebe dar, und erst von hier aus kommt der Drachenkampf in die italienische Malerei und findet Michael im Gerichtsbild seinen Posten und seine Funktion.

Dies die Hauptergebnisse der Studie eines Mannes, welcher am Gegenstand seiner Forschung zwar keinen eigentlichen Herzens- und Andachtsantheil, aber ein hohes theoretisches Interesse nahm und welchem außer der Gründlichkeit der Untersuchung und der klar sichtenden Darstellung nachzurühmen ist, daß er einen der Sache durchaus würdigen, pietätsvollen Ton von

Digitized by Google

Anfang bis zu Ende festhält und nirgends die neuerdings in Arbeiten dieser Art mitunter beliebte dummjocose, über Anschauungen früherer Zeiten witzelnde Manier nachahmt. Der unpassende Ausdruck Adoranten für die Beipersonen der bekannten italienischen hl. Familien dürfte in Assistenten umgewandelt werden; wenn hier St. Michael öfter in der Nähe der Madonna erscheint, so ist daraus noch nicht zu schließen, daß besondere Beziehungen zwischen beiden angedeutet werden wollen, sowenig als bei den anderen Heiligen (vrgl. S. 61). Die „weiße Tunika" und der „brokatene Chorrock" S. 75 dürfte eher als weiße Albe und brokatene Dalmatik zu bezeichnen sein. — Keppler.

Martin Knoller. Ein Leben im Dienste der christlichen Kunst. Mit besonderer Berücksichtigung der Werke Knollers in seinem Vaterland, dargestellt von Al. Menghin. Meran, Januar 1887. 12. 80 S. Preis 60 Pf.

Das Büchlein ist fast zu klein für den großen Meister, mag aber gute Dienste thun, bis wir eine eigentliche Monographie über ihn erhalten. Mit seinen fleißig zusammengesuchten Notizen, seinen gut gemeinten, für den Meister schwärmenden, wenn auch nicht genügenden Ausführungen, mit seinem Porträt des Meisters, das seinen geistvollen Kopf und sein hellblitzendes Künstlerauge bewundern läßt, mag dieses Schriftchen immerhin wieder die Aufmerksamkeit auf diesen zweifellos größten Maler seiner Zeit lenken. Denselben Zweck haben die folgenden Zeilen, die gleicherweise das obige Büchlein und den Meister und seine Werke freundlicher Beachtung empfehlen möchten.

Martin Knoller, geboren 8. Nov. 1725 in Steinach in Tirol, gestorben 24. Juli 1804, hatte zu seinem eigentlichen Lehrer den Direktor der bildenden Künste in Wien, Paul Troger und wurde von ihm namentlich zur Fertigkeit im Zeichnen ausgebildet. Als 30jähriger Mann kam er nach Rom, kam hier zur Erkenntniß, daß er nichts könne und gab sich ganz in die Schule der großen Italiener, namentlich aber des drei Jahre älteren, eben damals in Rom blühenden Raphael Mengs. Hier bildete sich allmählich der Charakter seiner Kunst heraus; dieselbe theilt den frei naturalistischen Zug der ganzen damaligen Kunst, übertrifft aber letztere an Tiefe der Gedanken und an Wärme und Wahrheit des religiösen Gefühls. Die Sicherheit und Virtuosität der Zeichnung ist staunenswerth, seine Phantasie unerschöpflich; sein künstlerisches Schaffen ein genial leichtes und rasches, aber nie flüchtig und oberflächlich, sondern im Bunde mit dem ganzen Interesse des Geistes und mit dem Fühlen seines Herzens; die Kompositionen läßt er mit spielender Leichtigkeit und mit schöpferischer Kraft aus dem Pinsel fließen; sie sind nach zöpfischer Art frei und ungezwungen, mitunter ausgegossen, aber doch nicht willkürlich, nicht ohne logisches und künstlerisches Band. Dabei ist Knoller ein Farbenkenner und Farbenfreund ersten Ranges. Ein Hauptverdienst obigen Büchleins ist die Aufzählung aller Werke des Meisters in Italien und Deutschland. Wir nennen hier kurz die Orte, wo Hauptwerke des Meisters sich finden, und bitten, auf Reisen dieselben nicht übersehen zu wollen. Aus der voritalienischen Periode sind die Fresken am Plafond der Pfarrkirche in Anraß im Pusterthal, ebenso das Hochaltarbild. In Italien fertigte er Altarblätter für die Kirche all Anima in Neapel (unbefleckte Empfängniß Mariä Geburt und Vermählung); in der Kirche Della Minerva in Assisi sind von ihm zwei Altarblätter (Madonna und St. Philipp Neri und Tod des hl. Joseph); in Rom im Camposanto eine Freske: die Kreuzabnahme; in Mailand malte er mehrere Paläste. In Deutschland sind seine Hauptwerke die Fresken in der Klosterkirche von Ettal in Bayern, in der Servitenkirche zu Volders in Tirol und in der Klosterkirche zu Neresheim in Württemberg, die letzteren die vorzüglichsten. Es sind sieben große Kuppelbilder, darunter das Riesengemälde, die triumphierende Kirche darstellend, in der Hauptkuppel. Zu unserer Freude können wir die Mitteilung machen, daß Herr Photograph Sinner von Tübingen sich an die fast unlösbar scheinende Aufgabe gemacht hat, dieses Bild photographisch aufzunehmen, und zwar mit bestem Erfolg. Demselben danken wir auch erste, sehr gelungene Aufnahmen des Baues. Wir werden später ausführlich darüber berichten.

Annoncen.

Verlag von B. B. Voigt in Weimar.

Bücher-Ornamentik

in Miniaturen, Initialen, Alphabeten u. s. w.

In historischer Darstellung, das IX. bis XVIII. Jahrhundert umfassend.

Herausgegeben von

A. Riedling in Aschaffenburg.

30 Foliotafeln, zum Teil in Farbendruck. Mit erklärendem Texte.

gr. Folio. 12 Mark.

Vorräthig in allen Buchhandlungen.

Mit einer artistischen Beilage: Ornat im spätgothischen Stil.

Stuttgart, Buchdruckerei der Akt.-Ges. „Deutsches Volksblatt".

Digitized by Google

Permanente Ausstellung von Arbeiten kirchlicher Kunst

verbunden mit Verkauf

Rothebühlstraße 77/I, Straßenbahnhaltestelle „Feuersee"

(Rudolf Engler)

Stuttgart

umfassend:

Reproductionen

in Stich, Radirung, Holzschnitt, Photographie aus dem Gebiete der christlichen Kunst.

Werke

der Sculptur,

„ Kleinkunst aus edlen Metallen (Leuchter, Kelche etc. etc.),

„ Weberei und Stickerei (Paramentik),

„ Galvanoplastik, des Zink- und Eisengusses,

„ Kunstschlosserei und Kunstschreinerei,

„ Lederverarbeitung und Buchbinderei,

„ Glasmalerei und Mosaik,

„ Marmor-Industrie (Altartische und Mosaikbodenplatten).

Gußstahlglocken des Bochumer Verein für Bergbau.

Es wird zu den Originalpreisen der Aussteller excl. der Verpackungs- und Frachtspesen verkauft.

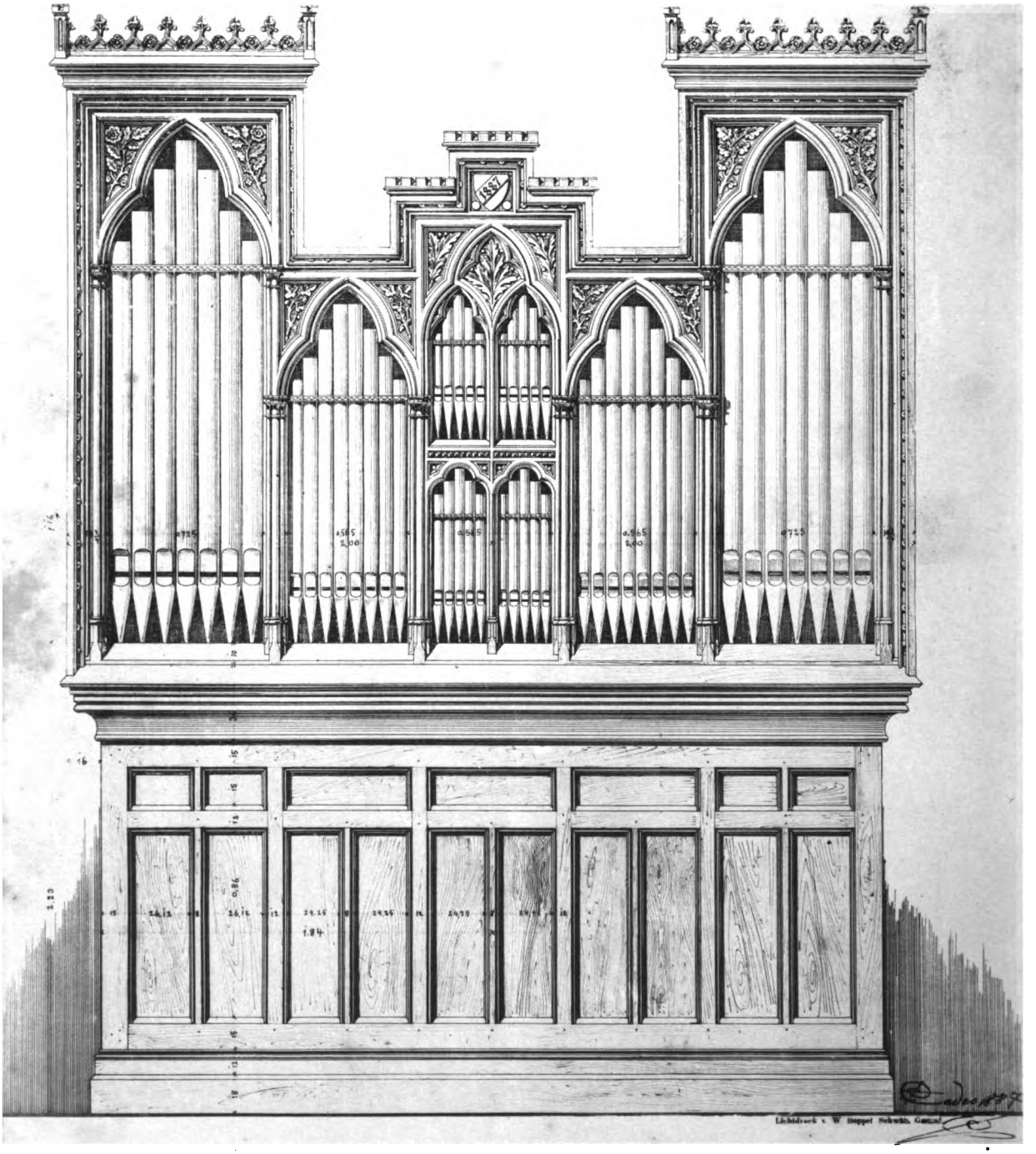
Die Ausstellung ist jeden Wochentag von 9—12 Uhr Vormittags und von 3—6 Uhr Nachmittags geöffnet und enthält neben den Gegenständen für kirchlichen Gebrauch auch viele solche wie z. B. Kruzifixe, kleine Statuen, Glasmalereien, Leuchter etc. etc., welche sich zu Schmuck und Gebrauch von Wohnräumen eignen.

Druck von Dr. M. Huttler, Konrad Fischer in München.

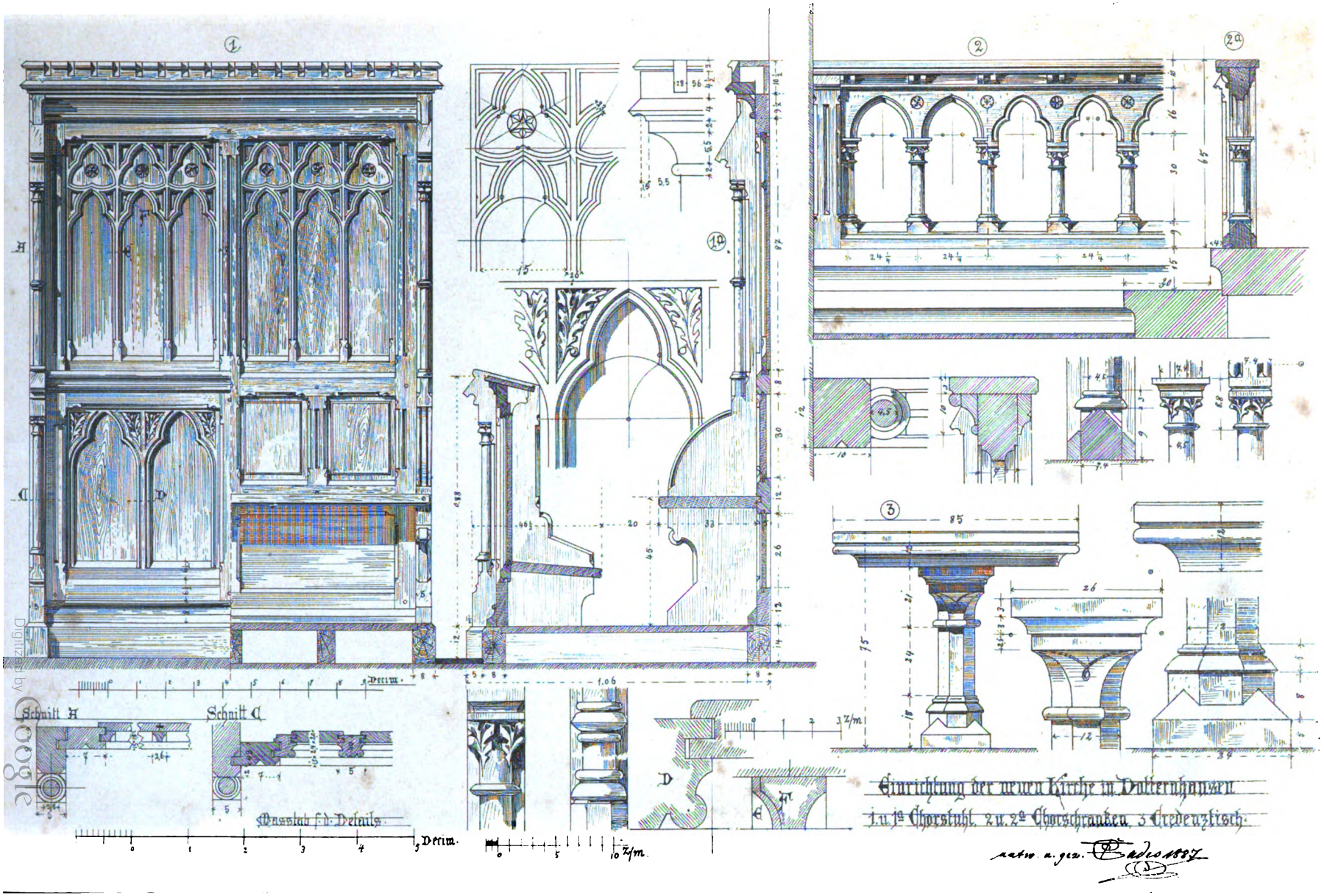
Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google



Digitized by Google

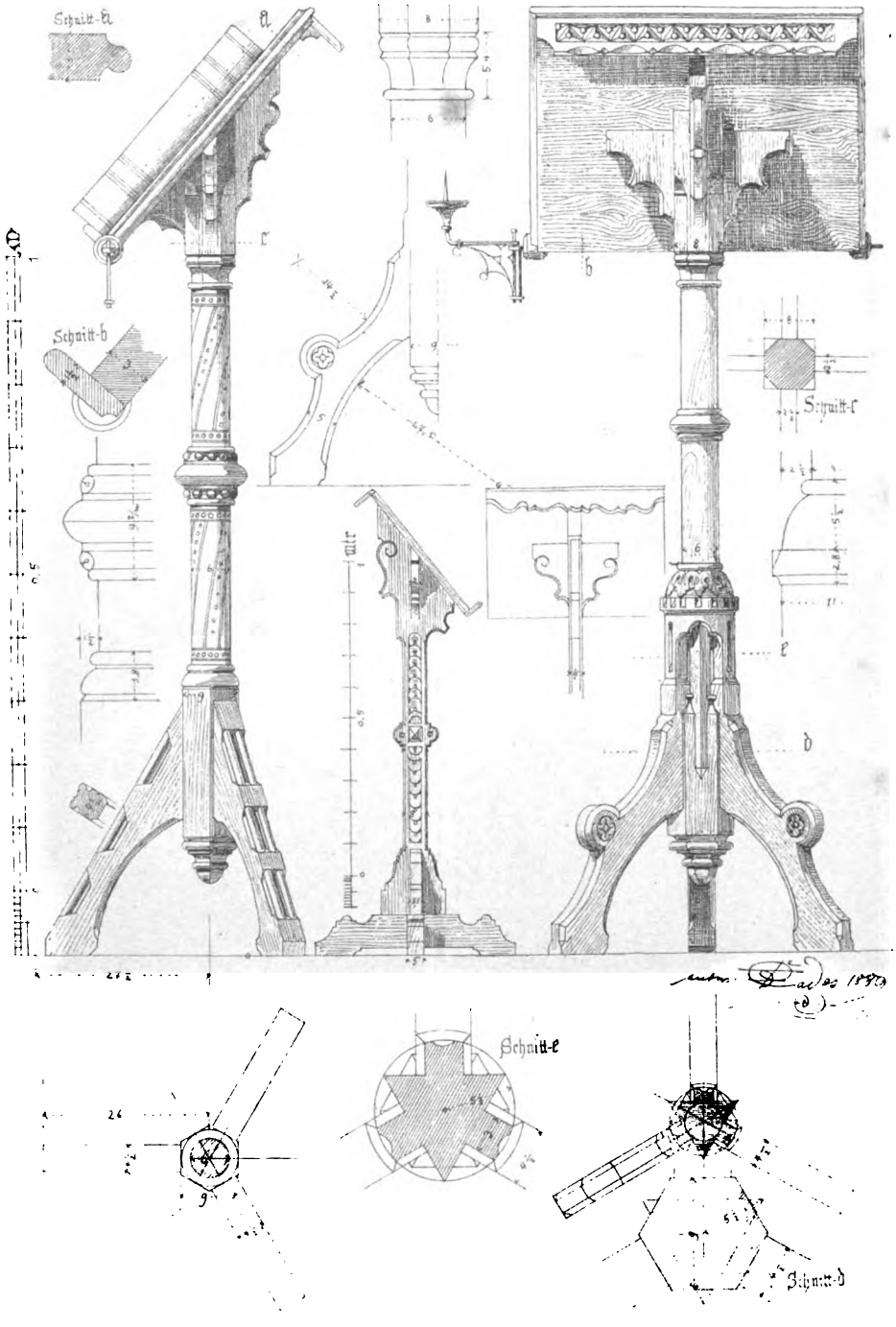


Digitized by Google

Digitized by Google

Archiv für christliche Kunst.

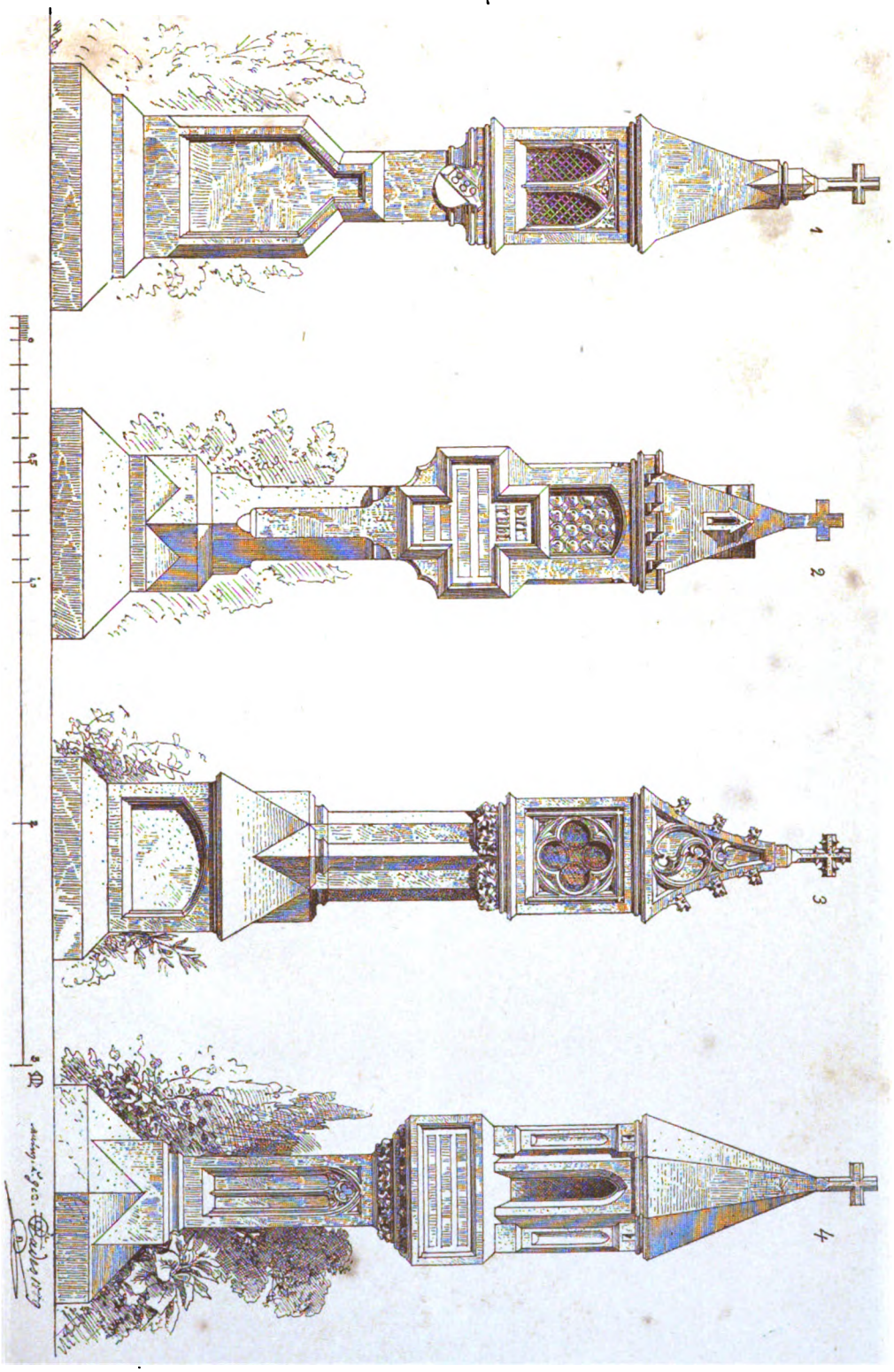
Lese- und Singpulte.



Digitized by Google

Digitized by Google

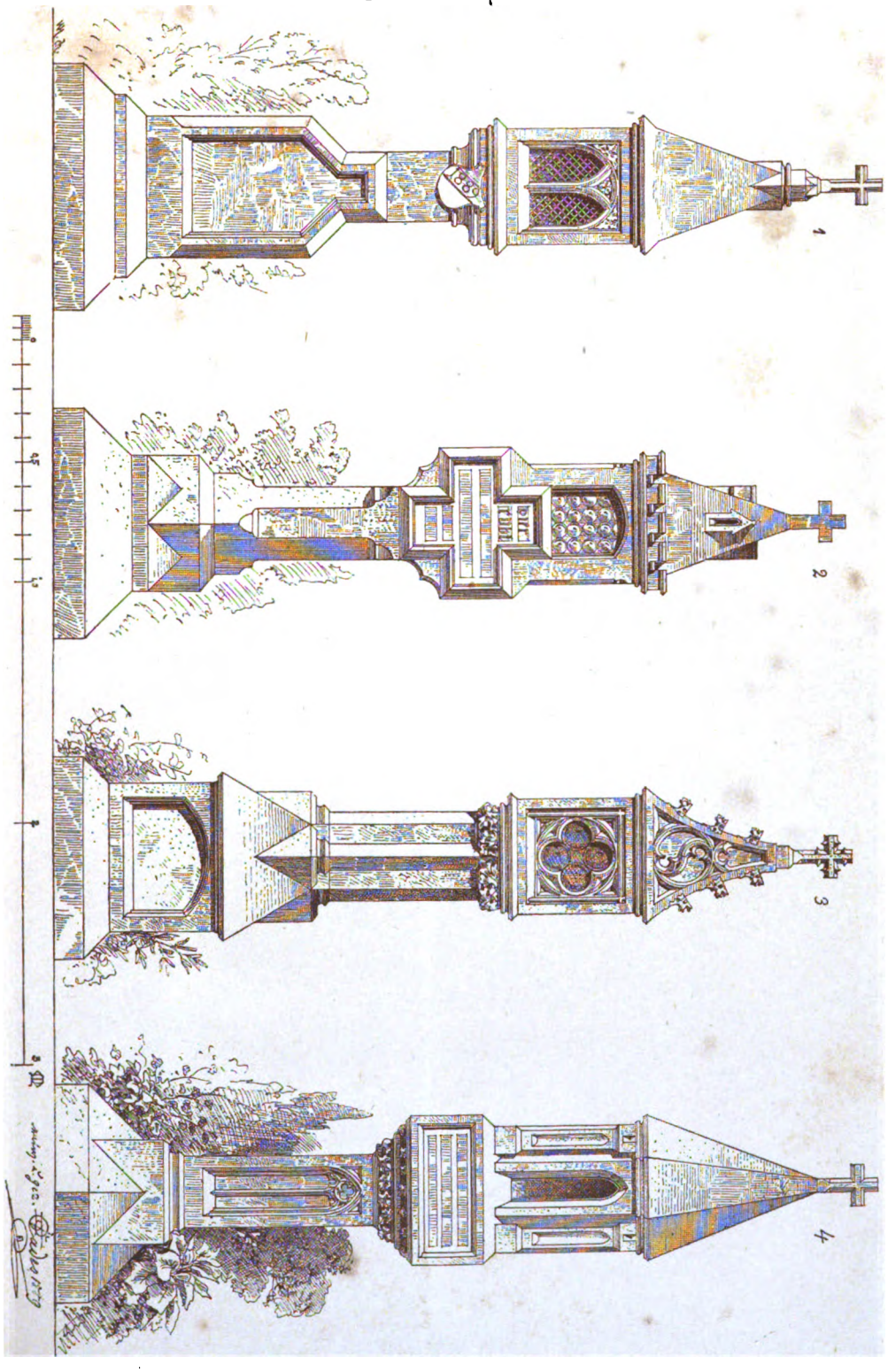
Todtenleuchten.



Digitized by Google

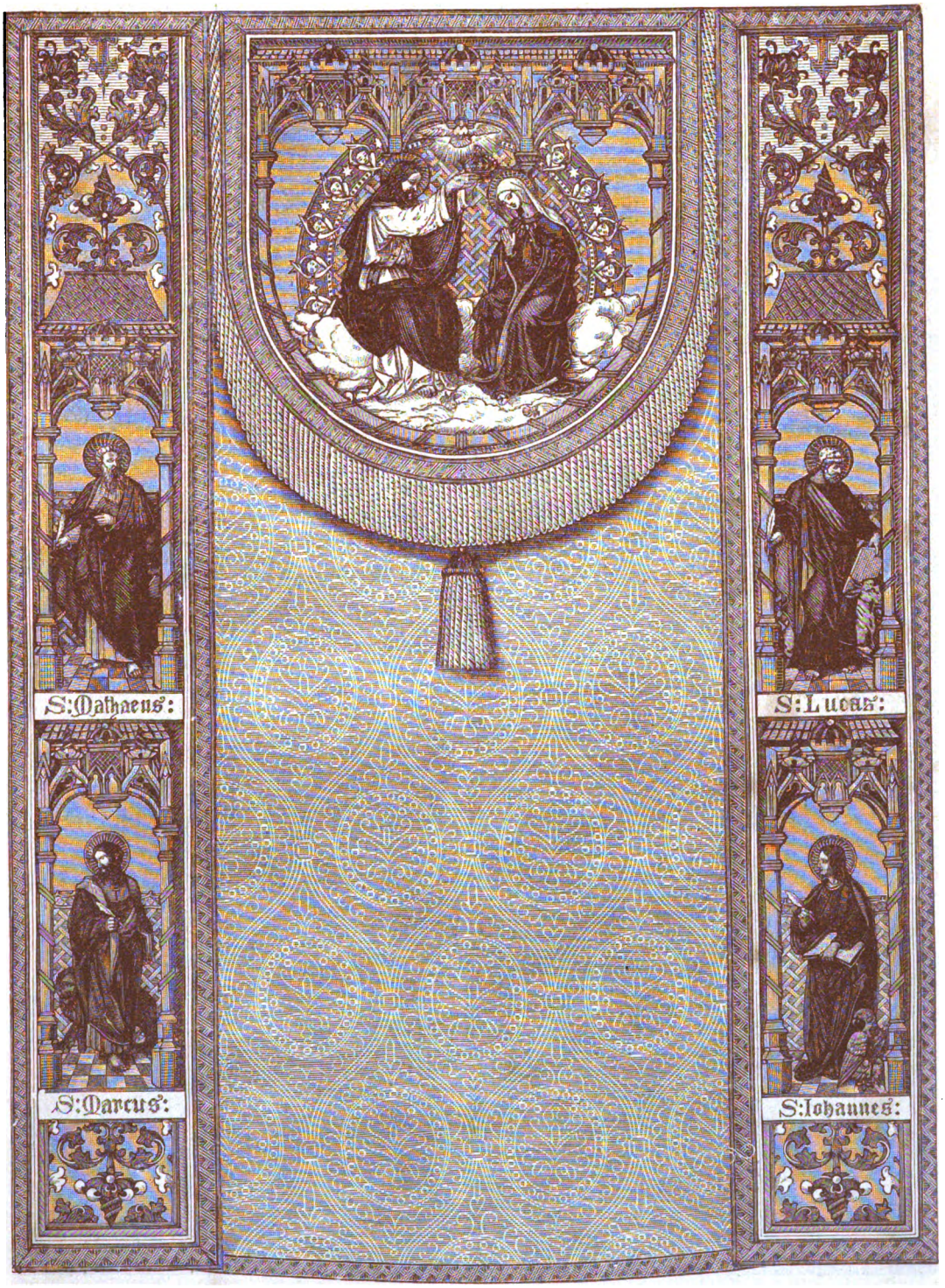
Digitized by Google

Todtenleuchten.



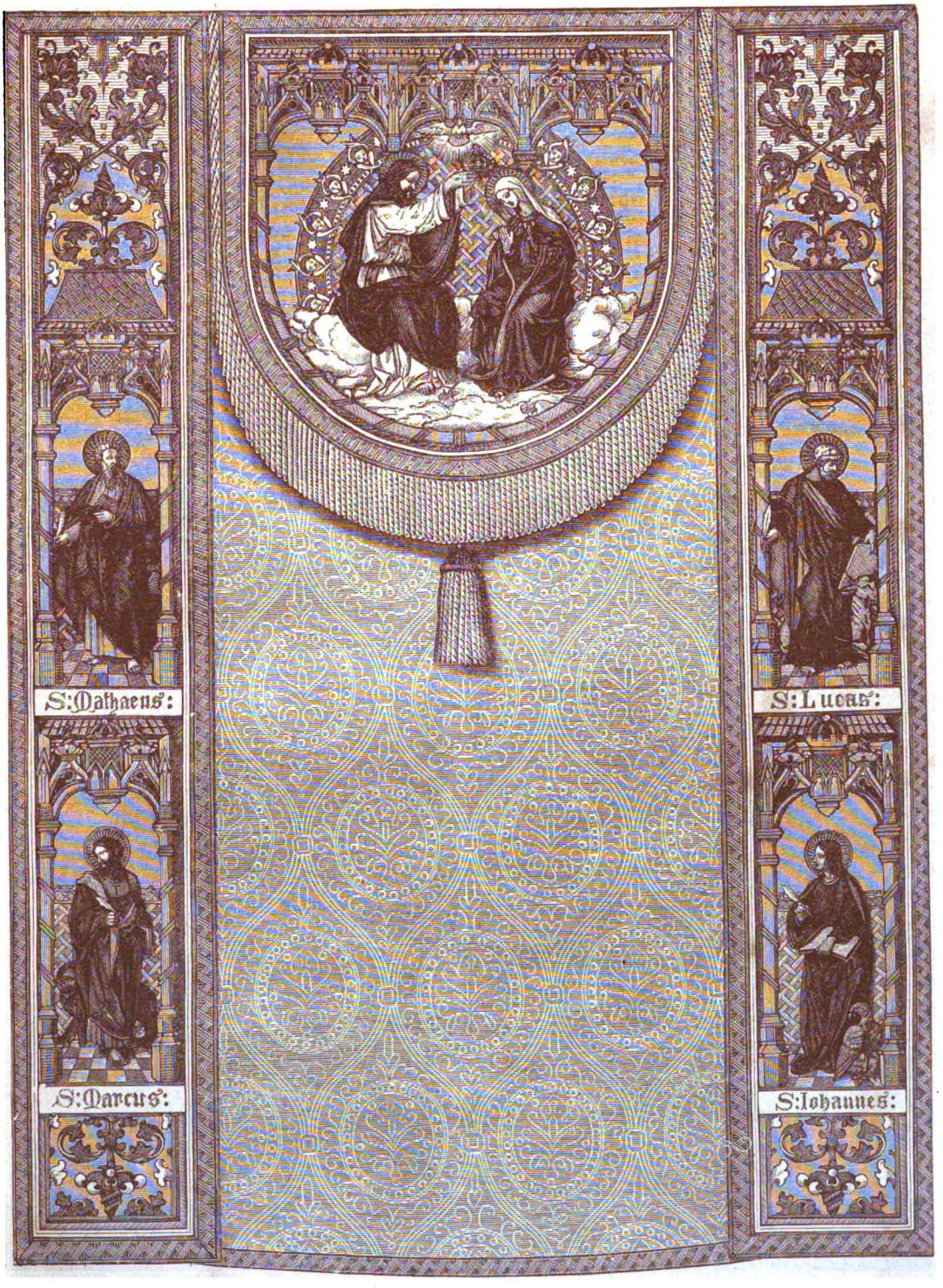
Digitized by Google

Digitized by Google

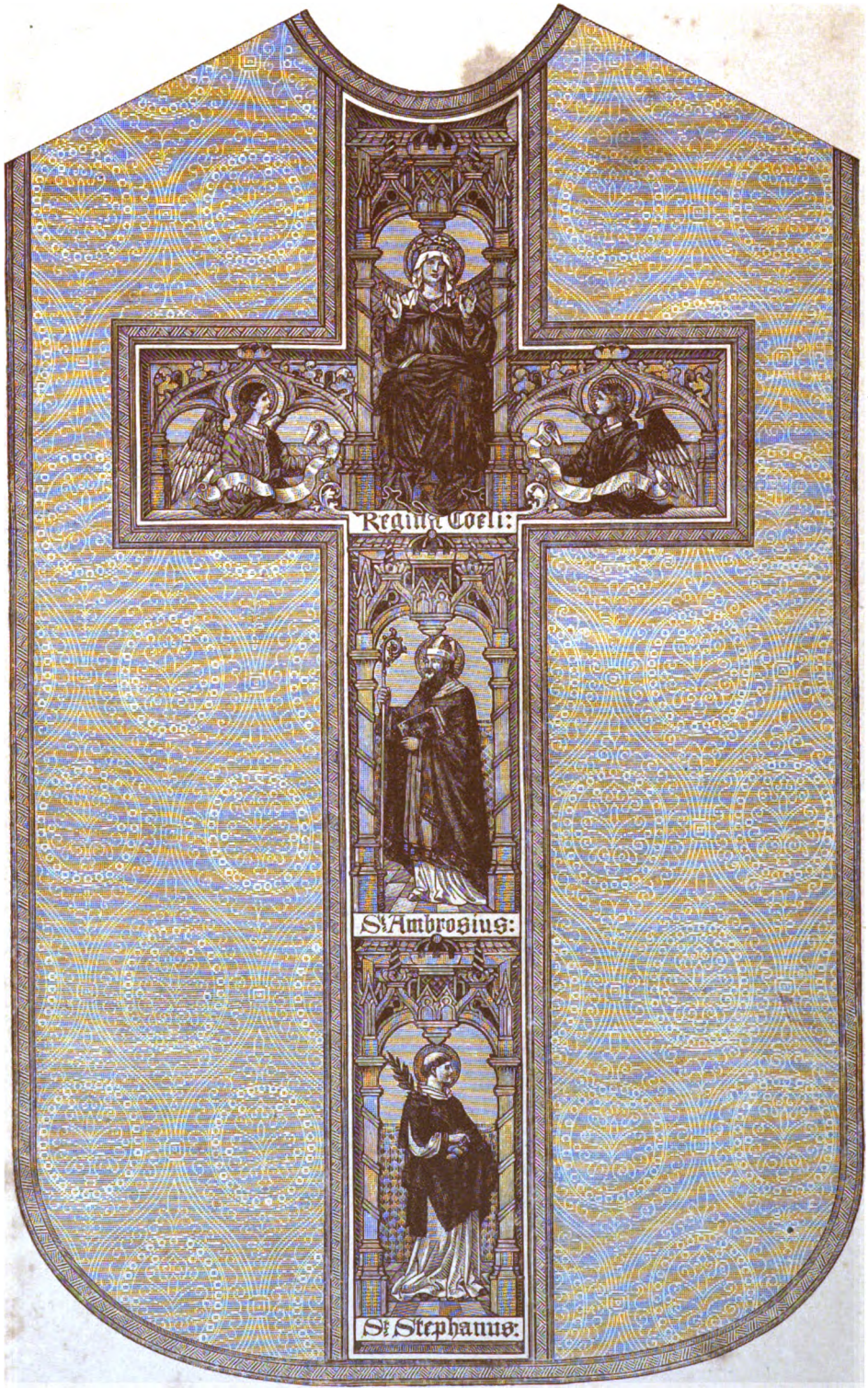


Digitized by Google

Digitized by Google

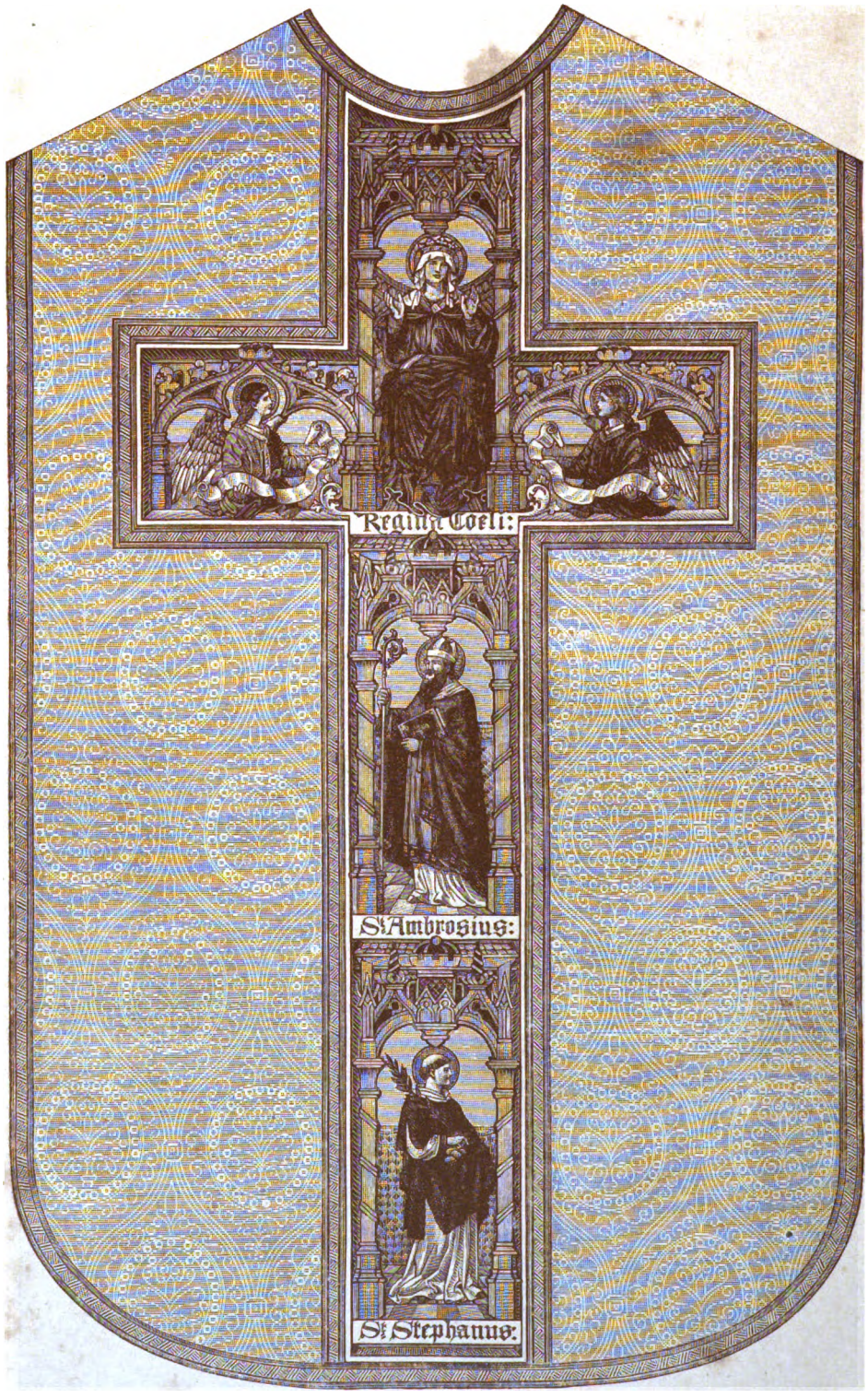


Digitized by Google



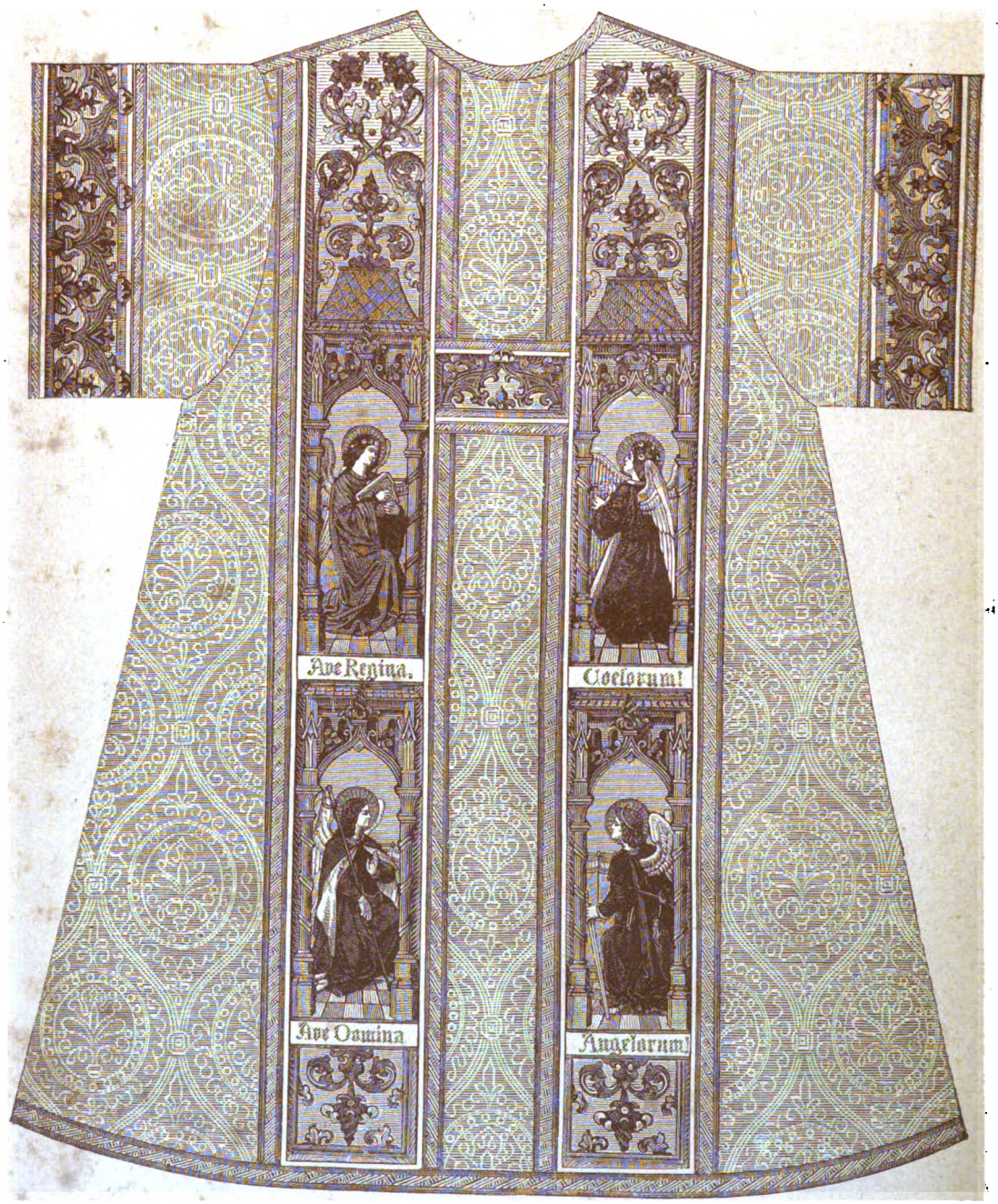
Digitized by Google

Digitized by Google



Digitized by Google

Digitized by Google



Digitized by Google

Digitized by Google

Romanischer Taufstein

Digitized by Google

Freudenstadt (Württemberg).

Digitized by Google

Digitized by Google

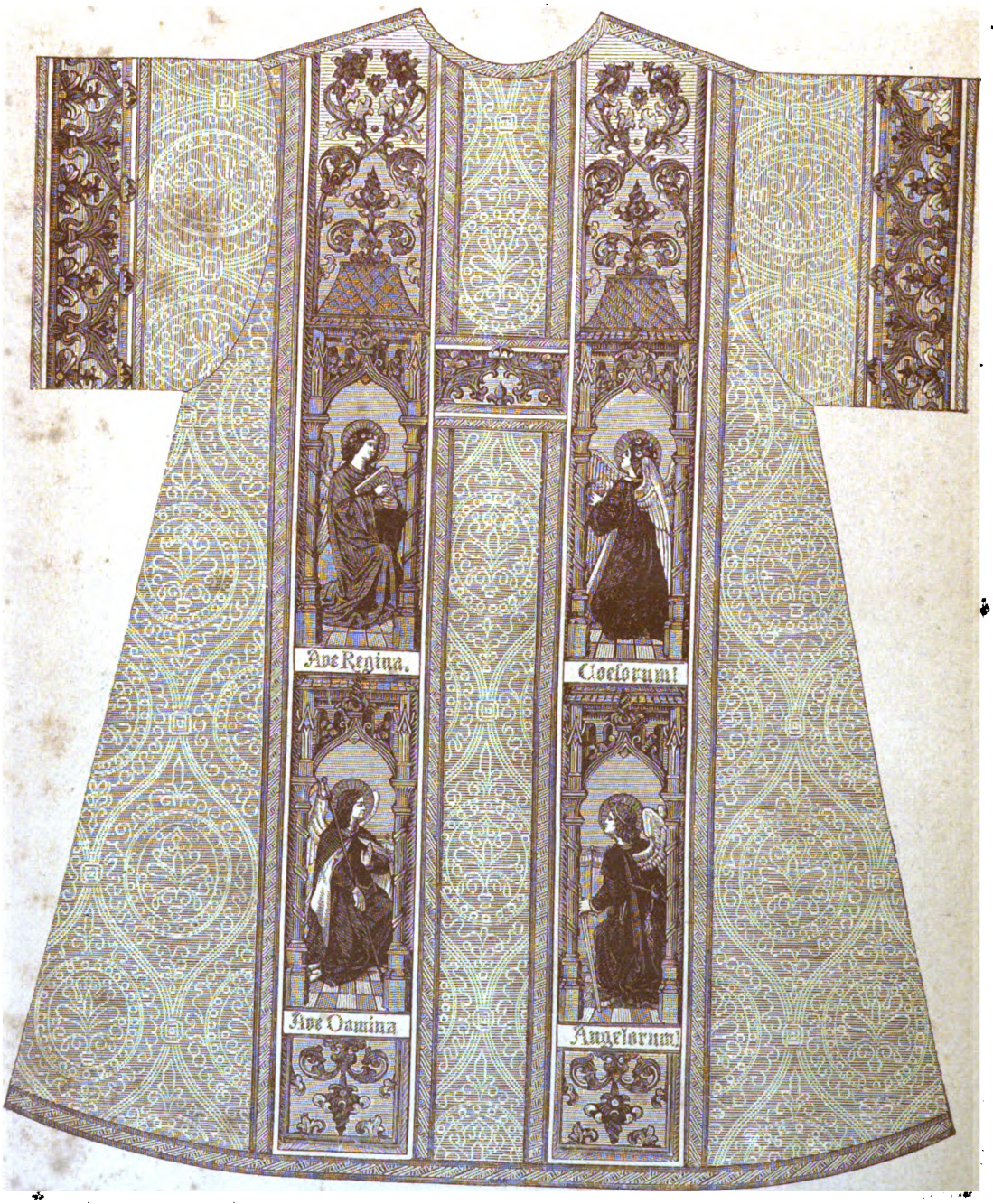
Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google



Digitized by Google

Digitized by Google

Romanischer Taufstein i

Digitized by Google

Freudenstadt (Württemberg).

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google